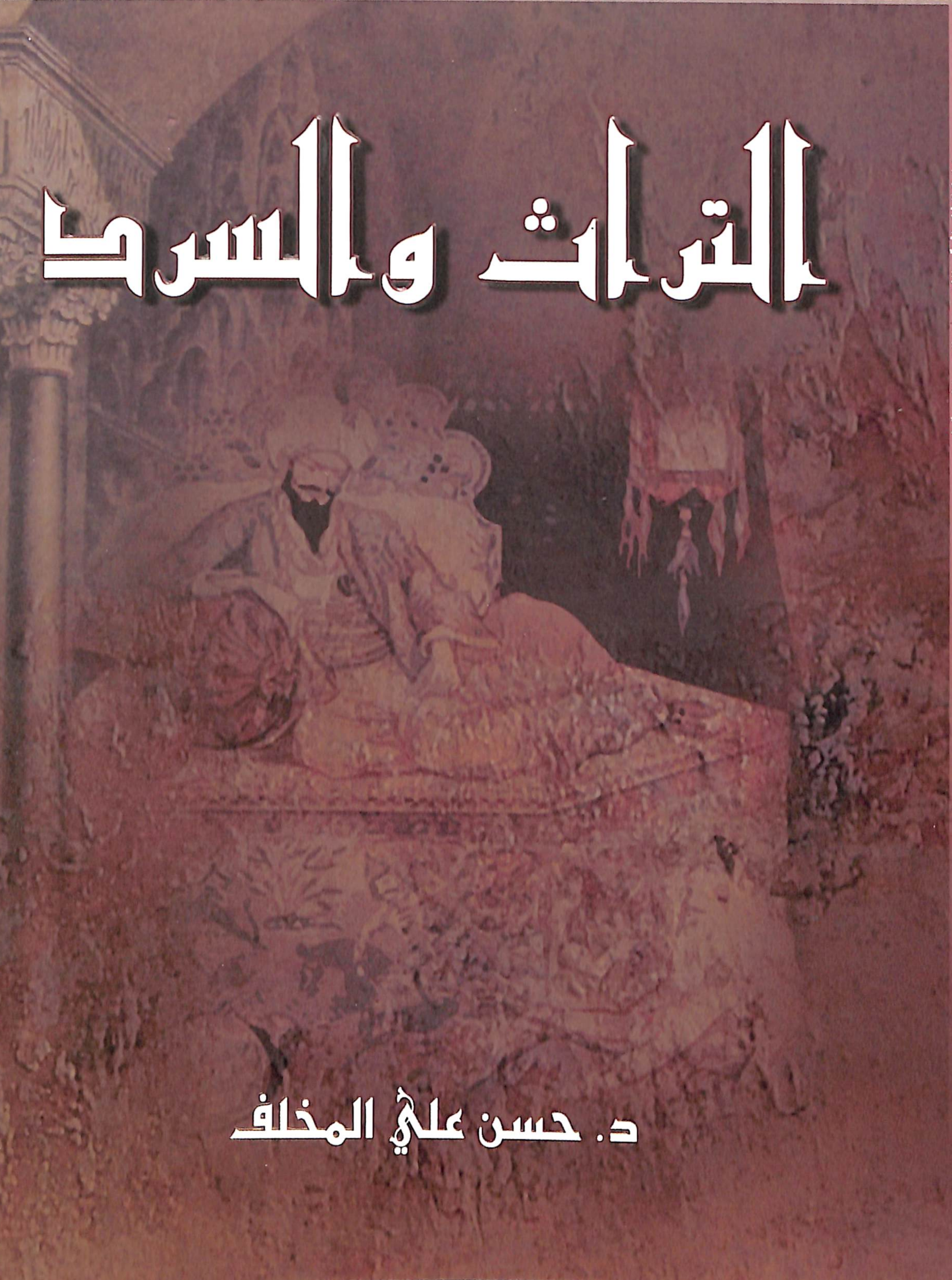
دولة قطر
وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة
2010
عاصمة الثقافة العربية
Doha Capital of Arab Culture

التراث والسرد



د. حسن علي المخلف

وزارة الثقافة والفنون والتراث - قطر
إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية
قسم الدراسات والبحوث

يملك متأمّل هذا الكتاب أن يقول إنّ المؤلّف كان على قدر كبير من الوعي بالقضيّة التي شاء معالجتها، وهي هيمنة التراث السوريّ العربيّ بتنويعاته الكثيرة على الذاكرة الرّوائيّة السوريّة الحديثة، برغم محاولة بعض المبدعين إقصاء المدوّنة الرّوائيّة التراثيّة تمامًا، واستخفاف بعضهم بها أو خجلهم منها، وفق عبارة المؤلّف.

وحين برهن المؤلّف على فَرْضِيّات بحثه، ظلّ واعيًا تمامًا طبيعة المرحلة التي ألفت الحاضن التاريخيّ والنّفسيّ الذي حضن إبداعات الرّوائيين السّوريين الذين درسهم، وهي مرحلةُ في غاية التّركيب والتّعقيد بما شهدته من تطلّعات وأشواق وعاشته من أشكال تراجع ونكوص.

يدير المؤلّف مادّة الكتاب حول محورين كبيرين: أوّلهما مقدّماتُ نظريّة تتناول مفهومات التّراث والرّواية والتّأصيل وعلاقة الرّواية بالتراث ودوافع الإفادة من التّراث وظواهر روائيّة تراثيّة ومصادر الرّوائيّ السّوريّ التراثيّة، والثاني هو مثولُ التراث في النّسيج الرّوائيّ السّوريّ، ويتحدّث هنا عن الشّخصيّات التراثيّة في الرّواية السوريّة بتنويعاتها المختلفة، واستلهام اللغة التّراثيّة وطرائق السّرد التراثيّة في الرواية السّوريّة، والوصف التراثيّ في الرّواية السوريّة. ومهمّةُ جدًّا تلك الخلاصات التي انتهى إليها في آخر مؤلّفه.

وليس ثمّة شكٌ في أنّ المهمّة التي هيّأ المؤلّف نفسه للقيام بها على قدر من الصّعوبة؛ ولسنا هنا في مقام الحكم على نجاح مغامرته أو إخفاقها، فإنّ لذلك فضاءً آخر، لكنّه في مقدورنا القول إنّ ما جاء به يسدي خدمةً لنقّاد الأدب الرّوائيّ العربيّ ولدارسي الرّواية السوريّة، وأحسب أنّ مكتبة الدّرس الرّوائيّ العربيّ ستبتهج، إن شاء الله، بهذا الوافد الجديد.

د. عيسى علي العاكوب

دولة قطر
وزارة الثقافة والفنون والتراث

إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية
الدوحة - قطر
٢٠١٠

التراث والسـرد

التراث والسرد

د. حسن علي المخلف

الطبعة الأولى ٢٠١٠

الناشر: وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر

إدارة البحوث والدراسات الثقافية

هــاتف: ٤٦٧٥٥٣٨ ٩٧٤+

فــاكس: ٤٦٧٥٢٢٠ ٩٧٤+

ص. ب: ٣٣٣٢

الدوحة ، قطر

المراجعة والمتابعة : عبدالله الزوايدة

تصميم الغلاف : الشركة الحديثة للطباعة

جميع الحقوق محفوظة

(لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر).

التراث والسرد

د. حسن علي المخلف

الجزء الأول

التراث في
المكونات الروائية

الإهـــداء

إلى منبع التراث دمشق الحضارة.. وطن الثقافة وعاصمة الياسمين..

إلى نبـع الحنـــان المتجـدد.. رغـم الغيـــاب .... أمي

إلى القـــوة التـي تبعـث في الفعـــل الـــروح .... أبي

إلـــــــــــــــــى الأخ الأمــــــــل .... عبدالله

إلـــى من أغفلـه القـلم فسكن القــلب .... أهلي وأبنائي..

كــــلامٌ عـــلى الــكلام

د . عيسى علي العــاكوب
أستاذ البلاغة والنّقد في جامعة حلب

بسم اللّه، والحمدُ للّه، والصلاة والسّلام على رسول اللّه، أمّا بعد، فإنّ التّراث الثقافيّ لأيّة أمّة يظلّ معينًا ثرًّا يرفد دائمًا عقول الأجيال الجديدة المبدعة من أبناء هذه الأمّة بزادٍ أصيل يسهم في تقوية الطّاقات الجديدة، ويضاعفُ مصالحةَ مُنتجها الثقافيّ مع جمهورها المتلقّي، ويحصِّن فَرَادَتها وتميّزها وخصوصيّتها. وحتّى حين يعمد المبدع الأدبي إلى إيقاف وعيه للتراث في أثناء العمليّة الإبداعيّة، إن استطاع ذلك، ونحسب أنّه عاجز عن ذلك، يأبى النُّسْغُ التّراثيّ إلّا أن يظلّ ماثلاً مبرهنًا على حضوره بآليّات وطرائق مختلفة، وهذه حالةٌ افتراضيّةٌ في أيّة حال، تقف مكانها في دنيا الواقع حالةٌ أخرى يعمد فيها المبدعُ الأدبيّ إلى استغلال المادّة التراثيّة وتوظيفها في تظهّرات إبداعيّة متنوّعة مزدهرة غنيّة، وإخال أنّ هذه هي الحال التي يعالجها هذا الكتاب؛ فهو كما يقول مؤلّفه الأخ الدكتور حسن علي المخلف: "قراءة معاصرة لتجلّيات التراث ومكوّناته في الإبداع الرّوائيّ السّوريّ".

ويملك متأمّل الكتاب أن يقول إنّ المؤلّف كان على قدر كبير من الوعي بالقضيّة التي شاء معالجتها، وهي هيمنة التراث السوريّ العربيّ بتنويعاته الكثيرة على الذاكرة الرّوائيّة السوريّة الحديثة، برغم محاولة بعض المبدعين إقصاء المدوّنة الرّوائيّة التراثيّة تمامًا، واستخفاف بعضهم بها أو خجلهم منها، وفق عبارة المؤلّف.

وحين برهن المؤلّف على فَرْضِيّات بحثه، يظلّ واعيًا تمامًا طبيعة المرحلة التي ألّفت الحاضن التاريخيّ والنّفسيّ الذي حضن إبداعات الرّوائيين السّوريين الذين درسهم، وهي مرحلةٌ في غاية التّركيب والتّعقيد بما شهدته من تطلّعات وأشواق وعاشته من أشكال تراجع ونكوص.

يدير المؤلّف مادّة الكتاب حول محورين كبيرين: أوّلهما مقدّماتٌ نظريّة تتناول مفهومات التراث والرّواية والتأصيل وعلاقة الرّواية بالتراث ودوافع الإفادة من التّراث وظواهر روائيّة تراثيّة ومصادر الرّوائيّ السّوريّ التراثيّة، والثاني هو مثولُ التراث في النّسيج الرّوائيّ السّوريّ، ويتحدّث هنا عن الشّخصيّات التراثيّة في الرّواية السوريّة بتنويعاتها المختلفة، واستلهام اللغة

التّراثيّة وطرائق السّرد التراثيّة في الرواية السّوريّة، والوصف التراثيّ في الرّواية السوريّة. ومهمّةٌ جدًّا تلك الخلاصات التي انتهى إليها في آخر مؤلّفه.

وليس ثمّة شكٌّ في أنّ المهمّة التي هيّأ المؤلّف نفسه للقيام بها على قدر من الصّعوبة؛ ولسنا هنا في مقام الحكم على نجاح مغامرته أو إخفاقها، فإنّ لذلك فضاءً آخر، لكنّه في مقدورنا القول إنّ ما جاء به يسدي خدمةً لنقّاد الأدب الرّوائيّ العربيّ ولدارسي الرّواية السوريّة، وأحسب أنّ مكتبة الدّرس الرّوائيّ العربيّ ستبتهج، إن شاء الله، بهذا الوافد الجديد.

وفّق الله المؤلّفَ إلى تقديم ما من شأنه أن يسهم في ارتقاء الثقافة العربيّة وإنماء الفكر العربيّ الأصيل الباحث عن آفاق جديدة في الإبداع، والله سبحانه هو الهادي إلى سواء السّبيل.

عيسى علي العاكوب

حلب ٢٠٠٨/٨/١٢م

مقـدمة

في غمرة التقدم العلمي والأدبي في شتى مجالات الحياة، وفي خضم الاندفاع نحو القيم المعاصرة والانفتاح، ثمة معضلة نكصت بمعاقري موائد الحداثة وتغيراتها، فعاد القوم إلى تراثهم بين مقلد ومجدد، عادوا بإيمان من تكشفت له الحجب عن نور الحقيقة، فعضوا بالنواجذ على تراثٍ زادهم أصالة ومعاصرة. وقد يظن بعضهم أن هذه تهويمات عاشق للتاريخ، ولكن الحقيقة أقوى من أن تحجب، نعم، لقد مورست صنوف المعاصرة من منطلق بحت استطاع منظروه ومعاصروه أن يجعلوا من الإبداعات (الحدتراثية) إذا جاز النحت علامة فارقة على إمكانية التخاطب بلغة وفكر تراثيين في زمن حاصرت فيه الأرقام قلاع الأدب وحصونه.

وكتابنا هذا قراءة معاصرة لتجليات التراث ومكوناته في الإبداع الروائي، يجد القارئ بين جنباته تأصيلاً لروايات حديثة ومعاصرة لظواهر قصصية في أدبنا العربي التليد، فإذا ما فهمت المفهومات التي أسس عليها البحث وجدت نفسك أمام علاقة مصيرية بين الرواية والتراث استعصت على محاولة الإقصاء من قبل بعضهم، ومحاولة الاستخفاف والخجل من بعضهم الآخر، فتطالعك ظواهر سردية في أدبنا القديم تذكرك بما حفلت به كتبنا القديمة من قصص يرقى إلى مصاف القصص الفني تارة، ويقصر عن تلك المرتبة تارة، ويتجاوزها تارة أخرى، هذا إذا ما قيست الأمور بمقياس معاصر.

وقد مزج السرد بوصف متماهٍ معه، فينقلان الحدث ويثبطانه، وفق منظومة لا تقل عما أسس له فيما بعد كتَّاب الغرب أمثال (جيرار جينيت) الذين قالوا بتلازم الوصف والسرد.

وما كان تنوع المصادر التي استلهم منها الروائي المعاصر مادته التراثية إلا إيذاناً بمادة تراثية ضخمة قد أثقلت - أحياناً- كاهل العمل الأدبي عندما أخفق بعض الكتاب في توظيفها التوظيف الفني الذي يحيي التراث ويرفع من شأن النص المعاصر من دون طغيان فئة على أخرى، وسيجد القارئ أن في تنوع الشخصيات التراثية الموظفة في الروايات قراءة متنوعة لأحداث التاريخ، أخذت من زوايا متعددة حددتها مسالك الشخصيات التراثية في الحياة ونظرتها إلى المستقبل بناء على تجارب الماضي الذي خبرته، فكانت أفكار الشخصيات التراثية حِكَماً للمستقبل وحَكَماً من الماضي يستخلص العبر ويوظفها.

ولكي يحيط الروائي روايته بهالة من القدسية جعل من لغتها التراثية دليلاً على أصالتها، ومعبراً عن مكنونات شخصياتها، فكانت اللغة وسيلةً للتذكير بالعصر وشخصياته، فيجري على لسان القادة حديث السياسة بألفاظ العصر الذي قيلت فيه، فنقرأ الرواية ككتاب مملوكي حيناً، وكمناظرة أدبية ولغوية بين علماء اللغة حيناً آخر، وذهب الأمر ببعضهم إلى كتابة روايته على طريقة "الأمالي" و "الغفران"، وقد يتوسل الكاتب باللغة الدينية بأنواعها المختلفة حين يجد نفسه محتاجاً إلى مزيد من التأثير والإقناع المعتمد على الغيبيات التي تفسر أموراً أبعد من حدود المرئي والملموس.

وقد أمعن الروائي في تتبع خطا القدماء حينما نمّق كتاباته بالأمثال والحكم في محاكاة واضحة للجاحظ وغيره في شمولية النص الأدبي وتفرع أدواته، ثم سكب هذه اللغة التراثية في قالب سردي تراثي مستعملاً تقنيات السرد الجاحظي والأصفهاني، ومتمثلاً الموروث السردي العربي القديم في إيجازه حيناً واسترساله حيناً، وبنيته الدائرية حيناً آخر، ومما يشكر للروائي تفوقه على الأسلوب التاريخي الذي لازم البلاط وأحواله، فكتب عن الحياة الشعبية التي لا تتحرج من حكي ما لا يحكى ، فحضرت ألف ليلة وليلة بخيالها الواسع، والسيرة ببطولاتها التي أثلجت صدوراً أحرقها مر الهزائم والانكسارات، أما الوصف التراثي فقد زاد الرواية بمساحاته الواسعة ارتباطاً بالتراث، فنجد أحدهم يصف القاضي وصفاً يكاد يطابق ما جاء به الجاحظ في وصفه قاضي البصرة، ويتهكم آخر في وصفه شخصياته، مرسلاً رسالةً مفادها أن إبداعات الأجداد مازالت حاضرة في نفوسنا يزدان بها الفكر.

ولعله من نافلة القول: إن مقدمةً لعملٍ غاص في بحر كتب التراث وألفاظه لا يمكن لها أن تصف الحال دونما تفحص لمسارات المآل، وما هي إلا تبصرة بما يُقْدِمُ عليه قارئُ كتابنا، فلندع الكتاب يتحدث عن نفسه، والتراث ينافح عن مفرداته، وما في هذا ادعاء للكمال، وإنما ثقة بتلك الليالي المتواصلة في مكتبة التراث، والله من وراء القصد.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

مفهـــومات

(التراث - الرواية - التأصيل)

١ - مفهوم التراث: ما هو التراث؟ وأي التراث نريد ؟ ولماذا؟.. :

اختلفت مفهومات التراث في المعاجم، وتعددت هذه المفهومات في الدراسات العربية والأجنبية، وقد فرضت علينا هذه الاختلافات العودة إلى هذا المصطلح وتحديد معناه ومجالاته كي ينتظم البحث وتتجلى أهدافه، لا سيما أن مفهوم التراث وارتباطه بالقص هو هدف بحثنا هذا وغايته.

كلمة (التراث) مأخوذة من الأصل اللغوي لمادة (ورث)، "والتراث والميراث والموروث والإرث وردت في اللغة بمعنى الحسب"(١).

وهذا يؤكد أن الثقافة إرث، لأنها مدعاة تفاخر بين الناس، ومن اللغويين من جعل الإرث خاصاً بالمال، لأن الميراث لديهم يقتصر على المال، وإنما استخدمت الكلمة مجازاً للدلالة على ما هو معنوي، يقال: "هو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم" (٢).

ووردت الكلمة في القرآن الكريم: ﴿ وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ﴾(٣)، وفي قوله تعالى: ﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمّاً ﴾(٤).

ومما يؤكد دلالتها على الإرث غير المادي قوله تعالى: ﴿ فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ۞ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً ﴾(٥)، فلا يمكن أن تكون الوراثة هنا في المال، فلا قيمة للمال عند الأنبياء، ويؤكد ذلك قول النبي ﷺ (إنا معاشر الأنبياء لا نورث، ما تركناه صدقة)(٦)، فتشتمل الكلمة على وراثة المال ووراثة الحسب والعقيدة، ﴿ وَإِنَّ الَّذِينَ أُورِثُوا الْكِتَابَ مِن بَعْدِهِمْ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مُرِيبٍ﴾(٧).

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى١٩٨٨م، المجلد الخامس عشر، صـ٢٦٦.
(٢) جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، ١٩٧٩، صـ٦٧١.
(٣) سورة النمل، الآية(١٦).
(٤) سورة الفجر الآية(١٩).
(٥) سورة مريم الآية (٥-٦).
(٦) لسان العرب، مادة (ورث)، ج١٥، صـ٢٦٦.
(٧) سورة الشورى الآية (١٤).

واستخدمت الكلمة في الشعر العربي لتدل على الإرث المعنوي كما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم:

وَرِثنا مَجدَ عَلقَمَةَ بنِ سَيفٍ ... أَبَاحَ لَنا حُصونَ المَجدِ دينـا

وَرِثتُ مُهَلهِلاً وَالخَيرَ مِنهُ ... زُهَيراً نِعمَ ذُخرُ الذاخِرينـا

وعَتَّاباً وكُلثـوماً جميعـاً ... بهـم نلنا تراث الأكـرمينـا(١)

فالتراث هنا تراث معنوي، فقد ورث المجد والمكارم.

فكلمة التراث في القرآن الكريم وفي لغة العرب وأشعارهم تعني كل ما يخلفه الرجل لورثته، وتشمل أيضاً الجانب المعنوي: "وهو ما يتعلق بالجانب الثقافي والفكري بوجه عام، وفي العصر الحديث تمسك الكتّاب بالمفهوم الأوسع للتراث، وذلك كي يتناسب مع احتياجاتهم ويقوي أدواتهم في التعبير"(٢)، فصارت كلمة التراث تدل على كل ما يختص بالإنسان العربي من "تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون.... وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي"(٣).

بل إن بعض الدارسين العرب تجاوز ذلك ليشمل التراث الجانب الشفوي، في حين يقصره بعضهم على "المكتوب الموروث"(٤)، والبعض الآخر جعل "كل ما نأخذه عن السلف تراثاً"(٥)، وهذا يشمل الصناعات والفنون أيضاً.

لمَّا يتجاوز مفهوم التراث في العصر الحديث ما وجدناه من تعريفات سابقة، فهو إرث مادي ومعنوي تتناقله الأجيال، وقد جعله زكي نجيب محمود: "كل ما يصنعه الإنسان.... والإنسان يختار من هذا التراث ثم يؤول ويفسر ويصنف"(٦)، ويرى أحمد هيكل أن التراث: ".. هو كل ما ورّثته الأمة العربية السابقة لأجيالها اللاحقة"(٧).

ومثلما تعددت مفهومات التراث لدى العرب، نجد الشيء نفسه في المفهوم الأجنبي للتراث،

---

(١) عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت-صيدا، الطبعة الأولى١٩٩٨، صـ١٨٦.

(٢) حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، صـ٢٠.

(٣) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، ١٩٨٤، صـ٦٣.

(٤) زكي نجيب محمود، موقفنا من التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ع١، ١٩٨٠، صـ٤٢.

(٥) أكرم العمري، التراث والمعاصرة، سلسلة كتاب الأمة، قطر، الطبعة الأولى١٩٨٥، صـ٢٧.

(٦) زكي نجيب محمود، موقفنا من التراث مجلة فصول، ج١، ع١، ١٩٨٠، صـ٣٢.

(٧) أحمد هيكل،دراسات أدبية، دار المعارف، د.ت، القاهرة، صـ٤٤.

فالمفهومات متعددة، ولكنها تصب في نهاية الأمر في الاتجاه نفسه الذي تصب فيه سابقتها العربية، فالتراث في دائرة المعارف البريطانية (heritage) يعني (الموروث)، وهو: "انتقال شيء ما من عصر لآخر، وهذا يشمل المادة والثقافة"(١)، والتراث "عيّنة مادية تنتقل إلى الوريث"(٢) كما نجده في دائرة المعارف الأمريكية .

اهتمت الدراسات الأجنبية بالتراث ووضعت له النظريات والأسس، وتوسع إليوت في مفهوم التراث فتناول الأساطير والدين، فأدخل الفلكلور والتراث الشعبي والأغاني في التراث، بل تجاوز ذلك إلى وصف الأديب بأنه لا يستحق أن يكون له موضع بين الأدباء إن لم يستطع أن يجعل الأولين من توابع الأسلاف يعيشون في أدبه، فما يميز الشاعر الناضج -برأيه-: "لا أنه فحسب يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلاً، بل إنه يعيد جَدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة"(٣)، مما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية. وبالنظر إلى ما سبق من تعريفات لدى العرب والغرب، فإننا نعد كل ما وصل إلينا ممن سبقونا تراثاً تدخل فيه التأثيرات المتبادلة بين أبناء الجيل الواحد وبين الأمم المختلفة.

يشمل التراث في بحثنا هذا الجانب المادي والمعنوي، بل كل ما ورثناه من فنون وآداب وعادات وملامح تراثية استخدمها الروائي السوري للوصول إلى هدف ما، أو لمجرد أن يظهر في روايته ما يدل على بيئتها التراثية، ولا نشترط البعد الزماني الكبير، فكل ما كتب يعد تراثاً، وإن كان ضمن فترة زمنية ليست ببعيدة، وما يخلفه المؤلف بعد موته يعد تراثاً فكرياً أيضاً.

٢- مفهوم الـــرواية

تعددت مفهومات الرواية وتنوعت تعريفاتها، ويتفق معظم هذه المفهومات على كون الرواية: "عملاً تخييلياً نثرياً، طويلاً نسبياً "(٤)، وتوسع بعضهم فجعل المفهوم يشمل السرد القديم أيضاً، فهي في نظرهم "سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من القصص والأحداث والأفعال والمشاهد، ولذلك يمكن اعتبار ألف ليلة وليلة من جملة الروايات العربية

1 -The New Encyclopedia Britannica, Volume, 9. 1975..

2- The New Encyclopedia Americana, Vo., 15. 1980..

(٣) ف.ا ماثيسن:ت.س إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، مؤسسة فرانكلين ١٩٦٥، صـ٤٦.

(٤) علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دراسات في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع، د مشق، ١٩٩٤، صـ٣٦.

القديمة"(١)، كما أطلقت ماجدة حمود على قصة (حي بن يقظان) اسم رواية في خطوة جريئة ضمن كتابها (مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن في غير موضع)(٢)، في حين أرجع بعضهم أصول الرواية لتشمل الموروث القصصي بأشكاله كافة، فأصبحت هذه الأصول تشمل في معناها: "كافة أشكال التراث القصصي الذي تراكم عبر الزمن من المحاولات المختلفة في ميدان الحقل الروائي، وأصبح يمثل الجنس الروائي في العصر الحديث"(٣).

وعدَّ بعضهم الرواية والقصة شيئاً واحداً، بل ذهب بعضهم أبعد من ذلك، فاختلفوا في الإشارة إلى بعض الروايات، هل هي قصص أم روايات؟ وبقيت هذه المعاناة مستمرة فيما يخص بعض الروايات التي تقترب من حجم القصة وأسلوبها، ونتج هذا الاختلاف بالدرجة الأولى عن الاعتماد على الدراسات الأجنبية التي نعتت بعض الروايات بالرواية القصيرة أو القصة الطويلة من جهة، وصعوبة الفصل بين الأجناس الأدبية من جهة ثانية، فلم ير أصحاب هذا الاتجاه أن هناك ثمة "جنساً أدبياً صافياً بالمعنى الدقيق للكلمة، وظل الجنس الأدبي.. عصياً على القوننة والتقعيد، كما ظل فعالية إبداعية مفتوحة على سواها من فعاليات الإبداع الأخرى، التي غالباً ما تتراسل فيما بينها"(٤). ولكن إذا اعتمدنا على المفهوم السابق نستطيع تجاوز معظم هذه العقبات، يقول مرتاض: "يعزى إلى قوث (wolfgang goethe) قوله: الرواية ملحمة ذاتية تتجمع للمؤلف، يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة، ولكن يمكن إلقاء سؤال يتجسد في معرفة فيما إذا كان له، حقاً، طريقة ما؟ وما عدا ذلك مجرد فضول"(٥).

وقال آخر: "الرواية نثر قصصي مُتَخيّل لحكاية طويلة، وتصور شخصيات أو أحداثاً تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حكاية معقدة إلى حد ما"(٦)، وهي عند خليل موسى: "قطعة من الحياة تحولت إلى جنس نثري أدبي جميل.. الرواية نص أدبي مختلف في أدبيته"(٧)، ويعّرفها الناقد الفرنسي م.آيل تشافلري بأنها: "قصة نثرية ذات حجم معين"(٨)،

---

(١) محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣، صـ٤٩١.

(٢) ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، صـ٢٥-٢٨.

(٣) سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، د.ت، صـ١٥٢.

(٤) نضال الصالح، تراسل الأجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٢٨، كانون الأول ٢٠٠٦، صـ٢٣.

(٥) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شعبان ١٤١٩هـ، ديسمبر كانون الأول١٩٩٨، صـ١٣.

(٦) Oxford dictionary، Oxford University Press، ninth impression2004، p508.

(٧) خليل موسى، آفاق الرواية بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٢، صـ١٢-١٣.

(٨) ا.م فورستر، أركان الرواية، ترجمة، موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤، صـ٩.

ويذهب الناقد والكاتب الروائي الإنجليزي اي.م فورستر (E.M. forster) أبعد من ذلك ليضيف "إن الحجم يجب ألا ينقص عن خمسين ألف كلمة"(١)، وفي قاموس لونغ مان "الرواية قصة طويلة تكون فيها الأحداث والشخصيات خيالية"(٢).

وفي معرض تفريقه بين الرواية والملحمة عرف إبراهيم فتحي الرواية بأنها: "سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وتختلف الحبكة في الرواية عن الحبكة في الملحمة الكلاسيكية وملحمة عصر النهضة، فهي لم تعد مرتكزة على التاريخ الماضي أو الأساطير، والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس بأكبر اكتمال ذلك التغير في الاتجاه العام للثقافة والأدب من الممارسة التقليدية إلى الابتكار والأصالة" (٣).

يتفق مفهوم الرواية لدى كتّاب الرواية السوريين مع ما لمسناه لدى غيرهم، إذ تبقى الثلاثية الشهيرة موجودة (نثر، خيالي، طويل)، فيصفها عبد السلام العجيلي بأنها "قصة كبيرة تروي حوادث عدة"(٤)، ويورد الكاتب فاضل السباعي المعنى ذاته مع تركيزه على الفترة الزمنية فيقول: "أما الرواية فهي القصة عينها عندما تتشابك فيها الحوادث، فيمتد لذلك الزمن حتى يبلغ أشهراً أو أعواماً"(٥)، أما الكاتبة كوليت خوري - وإن كانت ضد وضع المفهوم في إطار يحدده – فقد جعلت الرواية "قصة ذات زمن طويل"(٦)، ويرى عبد الله أبو هيف أنها "من فعل (روى)، وهي سرد نثري خيالي طويل"(٧).

والرواية بتلك الكيفيات أقرب ما تكون إلى قصص الجدات في بعض الأحيان، فقد تمتلئ بالفراغات التي يتركها لنا الكاتب نملؤها كيف نشاء، ولا يختلف هذا مع واقعية الرواية، فالحدث الروائي ليس كالحدث الواقعي الحقيقي وإن تشابها في المنبع، لكن للرواية خصوصيتها.

وعلى الرغم من اقتراب الرواية في مفهوماتها السابقة من الملحمة ومن لغة الشعر ومن الدراما، فإنها تختلف عن ذلك كله، فتبتعد عن الملحمة لكونها أشد التصاقاً بالواقع وأبعد ما تكون عن النهاية المألوفة في الملاحم، وتبتعد عن الشعر في كونها نثراً خالصاً وإن تخللته لغة شعرية

(١) أركان الرواية، ص٩.

(٢) Longman, British Library, China, Fourth edition, Page1122.

(٣) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص١٧٦-١٧٧.

(٤) عدنان بن ذريل، أدب القصة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، ص٢٢٤.

(٥) أدب القصة في سورية، ص٣١٨.

(٦) أدب القصة في سورية، ص٤٠٣.

(٧) عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، ص٢٦٨-٢٦٩.

متحركة، وتختلف عن الدراما وإن تضمنت مشاهد درامية، وذلك لكونها عبارة عن أخبار لا مشاهد ممثلة (مشخصة)، وللخبر ميزة ظاهرة، إذ يمنح الراوي حرية في التعبير، على العكس من المشهد المسرحي الدرامي المعقد، فالرواية تخيل يتضمن الكثير من الحقيقة وإن كانت سرداً، لكن الوصف يمنحه حركة دائرية تفوق الدراما لمن يستطيع أن يلحظ التماسك بين الشخصيات والأحداث.

إن سيطرة المصادفة على الحدث وتحريكه وتطويره جعل الرواية أكثر مناسبة للحال التاريخية للإنسان العربي الذي عانى من كوارث لم يجد من بعضها خلاصاً إلا بانتظار حكم القدر وتقلباته، وقد بقي مصطلح الرواية غامضاً إلى درجة جعلت جورج طرابيشي ينعت رواية نوال السعداوي (امرأتان في امرأة) بأنها (قصة)، ثم يشير مرة أخرى إلى أنها (رواية)، معللاً ذلك بقوله: "إنها نهر من الأحاسيس"[1]، ثم "يصفها أنها رواية تشن فيها مؤلفتها هجوماً على مدرسة التحليل النفسي متهمة فرويد بالعجز عن فهم حقيقة المرأة وبالعنصرية الجنسية ضدها"[2]، ولم يتم ذلك غفلة أو سقطة من الناقد، فقد عاد ليناقش سبب تعدد التسميات قائلاً: "في تحليلنا لـ(امرأتان في امرأة) وصفناها تارة أنها رواية وطوراً بأنها قصة، وهذا الخلط أو عدم التمييز بين ما يمكن اعتباره نوعين أدبيين قد لا يكون مجانياً، فـ (امرأتان في امرأة) كانت تبدو لنا تارة قصة وطوراً رواية، كانت تبدو لنا قصة بقدر ما تخلو من الأحداث وتطوق القارئ بطفح لا ينقطع له سيل من الأحاسيس. ولكنها كانت تبدو لنا رواية بقدر ما أن تلك الأحاسيس كانت تقوم مقام الأحداث وتغني غناءها، لأنها مثلها ذات حياة وحركة وتطور. إن (امرأتان في امرأة) سيرورة أحاسيس، والأحاسيس تجعل منها قصة، والسيرورة تجعل منها رواية، فهل كان يجب أن نقول إذن: إنها قصة–رواية؟، أم يبقى من الأفضل أن نقول كما فعلنا في المقدمة إنها رواية نسائية؟)[3]. أما خليل موسى في دراسته لرواية (اليوم الموعود) لنجيب الكيلاني فهو يصفها طوراً بالرواية وتارة بالقصة الطويلة وأخرى بالقصة: "تتحدث الرواية عن فترة تاريخية هامة في حياة العرب والمسلمين، .. الرواية التي نحن بصدد دراستها ذات هم ملحمي نبيل، ..ثم إن قارئ هذه الرواية أو القصة الطويلة يخرج وهو في حيرة من أمره في تحديد الشخصيات الرئيسية والثانوية، .. يدور الحدث الملحمي في هذه الرواية على محورين: تاريخي واجتماعي، .. أين يمكننا أخيراً أن نضع هذه القصة الطويلة؟

(١) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٧٨، صـ١٢.

(٢) الأدب من الداخل، صـ٤٤.

(٣) الأدب من الداخل، صـ٤٩–٥٠.

من جهة موضوعها هي قصة تاريخية.. ويتداخل الاجتماعي بالتاريخي في هذه القصة.. ومع ذلك تظل هذه القصة قصة حدث لهيمنته عليها"(١). ويبدو أن تعامل الكتّاب مع القصص التاريخية على أنها روايات نابع من طبيعة الموضوع وتداخل الأفكار وامتداد الزمن فيها حتى يبلغ أشهراً أو أعواماً، على الرغم من قلة عدد صفحاتها كما في قصة (فارس مدينة القنطرة) لعبد السلام العجيلي، فقد صنفها عبد الرحمن برمو "في زمرة الروايات التاريخية" (٢)، مع أنها صدرت ضمن مجموعة قصصية حملت عنوان القصة نفسه، ولم يتجاوز عدد صفحاتها الثلاث والثلاثين صفحة.

وقد قارب نضال الصالح بين قصص وليد إخلاصي والرواية مورداً أسباب هذه المقاربة من خلال بيان الخصائص الفنية لهذه القصص التي جعلتها أقرب إلى الفن الروائي منها إلى فن القصة كما "في مجموعته (موت الحلزون) التي ضمت قصتين طويلتين بتعبير القاص نفسه: (هل رأيتم أنهم يحلمون)، و(موت الحلزون)، يمكن عدهما نصين روائيين كما هما نصان قصصيان، ليس بسبب امتداد كل منهما على نحو ستين صفحة فحسب، بل بسبب استدعاء القاص فيهما لمعظم تقنيات الفن الروائي أيضاً، ومن أبرز تلك التقنيات، في الأول تعدد ضمائر الخطاب السردي"(٣)، في حين عدّها مراد مبروك رواية نتيجة للتحول الزمني فيها، "ونجد التوقف الزمني في رواية هل رأيتهم يحلمون ١٩٧٨ لوليد إخلاصي في بعض المشاهد الروائية، منها شعور أمير بتوقف الزمن عندما توجه إلى منزل سعاد"(٤).

ونعت بعضهم الآخر بعض الروايات بأنها قصة، ثم أصدرها الكاتب نفسه باسم رواية، ومنهم الكاتب حيدر حيدر الذي جعل مع روايته الفهد مجموعة من القصص القصيرة في كتابه (حكايا النورس المهاجر)(٥)، ثم أصدر رواية (الفهد)(٦) في كتاب مستقل، وقد كرر الأمر نفسه مع روايته (حقل أرجوان)، فقد صدرت للمرة الأولى ضمن مجموعة (التموجات) القصصية عام١٩٨٠(٧)، ثم أصدرها تحت عنوان رواية دون أن يغيّر فيها شيئاً، وذهب بعضهم أبعد من

(١) آفاق الرواية بنية وتاريخاً، صـ٩٦-١٠٣-١٠٥-١٠٦-١١٢-١١٣.
(٢) عبد الرحمن برمو، الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر، دار الشجرة، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦، صـ١٠٨.
(٣) تراسل الأجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي، الموقف الأدبي، العدد٤٢٨، صـ٢٥.
(٤) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، صـ٩٣.
(٥) حيدر حيدر، حكايا النورس المهاجر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق١٩٦٨.
(٦) حيدر حيدر، الفهد، دار ابن رشد، الطبعة الثانية ١٩٧٧.
(٧) حيدر حيدر، التموجات "قصتان"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

ذلك، فأطلق لفظ رواية على عمله، ثم نعته بالقصة في الوقت نفسه، كرواية (رحلة عذاب) لـ دياب الراشد، فقد قال في المقدمة "جاءت قصتي التاريخية هذه قصة سداتها الفن الشعري ولحمتها السرد القصصي ولبها التاريخ الحقيقي"، ثم ينعتها بالرواية قائلاً: "نشأت فكرة الرواية منذ قرأت صغيراً حكاية إرتاج ابن عمار عن إجازة قول المعتمد"، ثم يقول: "وقصتي هذه تؤرخ لحياته في كنف المعتضد"[١]، علماً بأن العمل حائز على جائزة القصة التاريخية عام (١٩٩٣)، ويعزى هذا التخبط في تسمية العمل إلى غياب المصطلح العربي المحدد، لأن كتَّابنا يستعيرون مصطلحاتهم من النقد الأوربي للرواية، فالمصطلح لمَّا يأخذ شكلاً نهائياً موحداً.

وقد تشابهت الرواية مع الأسطورة والحكاية والملحمة أو التاريخ، لكنها تأخذ من كل هذه الأشياء وتحافظ على مسافة فاصلة تؤمن لها خصوصية ما تميزها عن غيرها من الأجناس، وسبب تلك المشابهة هو امتداد الرواية وتلون نصها السردي بالمأثورات والمظاهر الأسطورية والملحمية.

وخلاصة القول: إن الرواية (النثرية، التخيلية) هي موضوع بحثنا، سواء أنعتها المؤلف بالقصة أم بالرواية، وسنُغفل الاختلافات الكثيرة حول بعض الروايات، لأن النقد العربي للقصة لم يعط نتيجة نهائية، فمفهوم الرواية المعاصرة بوجه عام هو موضوع بحثنا، وذلك لأنها تشربت من الأجناس الأدبية عامة واعتمدت عليها وأنتجتها من جديد.

٣- مفهوم التأصيـــل

ورد في لسان العرب أن الأصل هو الحسب، والأصل في المعجم ما له أصول، ويعني أيضاً أسفل الشيء، و أصُل الشيء: صار ذا أصل، قال أمية الهذلي:

وما الشُّغلُ إلاّ أنَّنــي مُتَهَيِّبٌ ... لِعرضِكَ ما لَمْ يَجْعَل الشيء يَأْصُلُ

وقولهم لا أصل له ولا فصل ، الأصل: الحسب ، والفصل: اللسان[٢].

والتأصُّل هو الارتباط بالأصل، وفي معجم مصطلحات الأدب نجد أن الأصالة مجموعة

(١) دياب الراشد، رحلة عذاب، مطبعة اليازجي ، دمشق ،البحصة،١٩٩٥صـ٥، ١٠، الغلاف.

(٢) لسان العرب، مادة (أصل) ج١، صـ١٥٥-١٥٦.

الخصائص المميزة للإنسان دون غيره ، فـ "أصبحت الأصالة تشمل معنيين: ملاحظة الطبيعة كما هي مع تسجيل ما فيها، وابتكار خوارق من محض خيال الأديب"(١).

وفي بحثنا هذا لا نرمي إلى بحث ظاهرة التأصيل والاقتصار على قول إن الرواية العربية أصيلة، فلا ننفي التلاقح بين الثقافات، ولا ندعي أن ثقافتنا ثقافة صافية، ولكن الأصالة عندنا هي الأساس الثقافي المتين والخاص الذي ننطلق من خلاله إلى الآخر، فالأصالة ليست "بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات حتى يتسنى الارتقاء بالذات"(٢).

يعتمد التأصيل لرواية عربية على وجود أصول عربية لهذه الرواية، ومن ثم استفادة هذه الرواية من الغرب بصورة أو بأخرى، ولكنها تملك الأساس المثبت من ألوان القص القديم. ولقد ساهم أصحاب التغريب في التأصيل مساهمة فعّالة عندما ذهبوا إلى الغرب ووجدوا أنه يستخدم تراثهم أكثر مما يستخدمونه ويوظف معطياته أكثر مما وظفوها، فعادوا بنظرة جديدة إلى تراثنا بعد فترة من الانبهار بالغرب يمثلها الجيل الأول من الروائيين العرب ثم الجيل الثاني الذي تنبه لتراثه وأخذ منه، فقد ساهم جميع الروائيين في تأصيل الرواية، فالذين نسجوا على منوال الرواية الغربية والروائيون الغربيون أنفسهم وبطريقة لا واعية يعبرون عن روح التراث الحكائي العربي القديم ويتناغمون معه تناغماً خفياً يجعل التأثر بالرواية الغربية أحياناً خادماً لتلك الروح ولانبعاثها في شكل يظهر صاحبه أنه استوحاه من التراث العربي، ويقوم منطلقنا في البحث على اعتبار الرواية ذات جذور عربية وفيها من التراث الرسمي والشعبي الكثير، ولكننا لا نعد الرواية تراثية صافية، فهذا، في رأينا، يجانف الحقيقة المعاصرة التي أصبح فيها العالم قرية صغيرة، وهنا يحضر بقوة قول الشاعر الهندي الكبير طاغور "أنا أسمح للريح أن تهب من جميع الجهات، ولكن لا أسمح لها أن تقتلعني من جذوري".

ونرى من خلال متابعتنا لتأصيل الرواية أنها قد تأصلت في أدبنا الحديث، وصار للرواية مكانتها وشخصيتها التي تميزها عن غيرها، ومما يؤيد هذا أعداد الروايات المتزايدة بصورة طردية.

---

(١) مجدي وهبة، و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت١٩٧٩، صـ٢٩.

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة –دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت، صـ ١٠٦-١٠٧.

علاقة الرواية بالتراث

لا نرمي بأي حال من الأحوال في هذا الفصل إلى إعادة البحث في هذه المسألة التي بحثت ونوقشت، ولكننا نذكر ما يقتضيه البحث، ونضع الأساس لدراستنا التي تقوم أساساً على وجود تلك العلاقة، وسنقدم ما نراه جديداً وجديراً بالذكر في هذا الخصوص.

تختزن ذاكرة الإنسان موروثاته عبر الزمن، وتظهر هذه الموروثات المتعاقبة في مواقف الإنسان المتعددة في حياته، والرواية تستمد أحداثها من هذه المواقف، إن لم تكن الأوفر حظاً في استعارة تلك الموروثات، وإلا فبماذا نفسر هذه الومضات التراثية في رواياتنا؟ بل إن بعض من اعتنقوا الفكر الماركسي نجدهم يكتبون كتابات تلتصق بالواقع والفكر المنتشر في مجتمعاتهم حين يغفل العقل وتسيطر عليهم الغريزة الثقافية، إن صح التعبير، لأنهم التزموا الصدق الفني في التعبير عن مجتمعاتهم، فحققوا الأصالة لأعمالهم لأنها تعني التزام "الصدق الأدبي والفني بكل ما يريدون كتابته وصياغته، والربط بين ما يكتبونه والعصر الخاص به، وبين ارتباطه بالتراث الموروث، بطريقة تشعر القارئ أنه يقرأ جديداً"[(١)]، ولا غرابة في ذلك إذا لاحظنا أن الغرب أعاد صياغة بعض موروثاتنا الثقافية واعتمد على تراثنا، ولا يستطيع أحد أن ينكر تأثير التراث الحكائي العربي في كتابات الغرب.

ترتبط الرواية العربية بالتراث ارتباطاً لا يمكن تجاوزه وإن وصفناها بأنها تقليد أوروبي خالص، فالرواية الأوروبية أخذت من التراث الأوروبي ومن التراث العربي، فـ "أصبحت حكايات السندباد جزءاً هاماً من التراث القصصي العالمي، فمنذ أن دخلت ألف ليلة وليلة بلاد الغرب في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر على يد أنطوان جالان، والسندباد يتشكل في القصص الغربي بأشكال تباينت بتباين الأمكنة والأزمنة والأشخاص الذين جذبتهم هذه الحكايات"[(٢)].

اعتمدت الرواية العربية على التراث، وتلاقحت مفرداتها مع مفرداته، يعينها في ذلك الكم الهائل من الموروثات السردية العربية التي اعترف الغرب بأهميتها وأخذ منها قبل أن نأخذ

---

(١) المعجم المفصل في الأدب، صـ١٠٠.

(٢) محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) - منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- ٢٠٠١صـ ١٦١.

منه، وقد تنوعت أشكال علاقة الرواية مع التراث، منضوية تحت شكلين أساسيين، الأول بقصد والثاني دون قصد، فلجوء الكاتب للطريقة الأولى نتيجة لحاجة الكاتب للتعبير عن أشياء كثيرة قد لا يملك الجرأة على ذكرها، فيعمد إلى قصص التفكه والسخرية، مستعيناً بـ(ألف ليلة وليلة) لنقد مجتمعه، وفي الثانية كون هذا الموروث الثقافي حتمي الظهور في كتاباتنا يضاف إلى مسألة القصدية، نجد أن هذه العلاقة بين التراث والرواية قد تحولت من رابطة سطحية شكلية إلى رابطة حتمية لا غنى عنها، وقد ازدادت هذه الرابطة عندما لاحظ الكتّاب أن تراثهم القصصي قد تناوله الغرب واستعانوا به في بعض إنتاجهم، فقويت هذه الرابطة وتأكدت.

بدأت الرواية العربية متأثرة بالغرب على الرغم من امتلاكها الأصول العربية، لكن عزوف الكتّاب عن تراثنا كان السبب في نسيان الجماهير لهذا التراث الذي يتعامل مع وجدانه، وعندما بدأت الهجمة الاستعمارية أحس الكتَّاب بالحرج، فهم يرون الاستعمار وتناقضاته، ويدعون الناس إلى مقاومته، ومن ثم يأخذون منه أدواتهم، فتغيرت المضمونات شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت عربية خالصة، وكان سبب عزوفهم عن الأشكال العربية إخضاعها للمقياس الغربي حتى يثبتوا أنها أشكال روائية، وهذا بحد ذاته تأسيس خاطئ، إذ لكل شخصيته وطريقته، وتنبهوا إلى أن الغرب أخذ من هذا التراث مثل رواية (رسائل فارسية) [(١)] لـ مونتسكيو، وملحمة (موبي ديك) [(٢)] للكاتب الأمريكي هرمان، ورواية (كانديد) [(٣)] لـ فولتير، المتأثر بقصص (السندباد)، فعرجوا إلى تراثهم ينهلون منه، فوجدوا في التراث القصصي العربي أشكالاً وأطروحات يمكن جعلها مواكبة للعصر ويمكنها التعبير بصدق عن إنساننا العربي وملامسة مشاعره عوضاً عن إلباس إنساننا لباساً لا يمكنه التحرك معه بحرية.

شغلت قضية التراث الكثير من الأقلام ولا تزال محل جدل ونقاش في المنتديات الأدبية، وهذا يعود إلى تجدد العوامل والمؤثرات المسببة لهذه القضية، لأن مسألة الدفاع عن ثقافة المجتمع وحضارته الشغل الشاغل للكثيرين ضد محاولات محو الذاكرة المستمرة ، وكردة فعل طبيعية تجاه تلك الهجمات، فكانت العودة إلى الماضي محاولة لإثبات الذات العربية، فالتراث هو الممثل الشرعي لمقومات الأمة وشخصيتها لأنه "شيء قائم فينا، وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور،

(١) مونتسكيو، رسائل فارسية، ترجمة: أحمد كمال يونس، مراجعة: عبد الحميد الدواخلي، دار سعاد الصباح، الكويت-القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

(٢) هيرمان ميلفيل، موبي ديك، ترجمة: دائرة الترجمة في دار البشير، دار البشير، دمشق-بيروت، ٢٠٠٣.

(٣) فولتير، كانديد أو التفاؤل، ترجمة: آنا ماريا شقير، مراجعة: بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٥.

وإن العودة إليه بقصد الاكتشاف والمعرفة ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستهلكة رؤاه»[1]، فكانت عودة الروائي إلى تراثه بمثابة الردة على سنوات التقليد الأعمى للغرب، فكيف لي أن ألبس ثوباً لا يناسبني، ومن الطبيعي أن تكون الردة بانفعالية أضعفت التوظيف الفني للتراث.

وجد الكتّاب أنفسهم يدافعون ويتبنون أفكار الغرب الذي أثبت على أرض الواقع من خلال الاستعمار زيف ما يدعي، ومن هنا كانت العلاقة الجديدة القديمة بين القص والتراث، ففي لغتنا عناوين تراثية بحتة، وأخرى ليست تراثية بحتة، لكن الكاتب يلبسها مؤثرات تدفعها نحو التراثية من شخصيات وأمكنة..الخ.

ليست العلاقة بين القص والتراث علاقة ثانوية اقتضتها ضرورات تزيينية، بقدر ما هي علاقة حميمة يفرضها الواقع، فالعودة إلى التراث متعددة الأهداف والنوايا تسعى "للكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة"[2]، وعلى الرغم من محاولات البعض تجاهل هذه العلاقة، لكنه اصطدم بتراثنا القصصي الكبير الذي فقد الكثير من الكتب أيام حريق بغداد على يد المغول، فأغنى ما بقي منه مكتباتنا بروائع أدهشت العالم.

---

(١) ماجد السامرائي، التراث منطلقاً للمعاصرة ، مجلة الأقلام، بغداد، ع٩، ١٩٧٨، صـ١٣-٣٤.

(٢) عباس الجراري، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، ١٩٧١، صـ٥.

ملامح علاقة الرواية بالتراث

شهدت العلاقة بين الرواية والتراث مراحل عدّة:

١- فقدم الأوائل رواية على ما يفهمونه من الحكايات العربية، فقد كان لدينا (حكاية) تحت اسم رواية، وراو تحت اسم روائي، وانطلق بعدها الروائي إلى عالم الرواية محاولاً المزج بين التقنيات الغربية والعربية ليكسب روايته بعداً عالمياً متوافقاً مع ما يطرح من قضايا، ومركّزاً على ما يفهمه الناس من تقنيات عربية، ومما يدل على هذا الترابط في مخيلة الكاتب هو ما تجده من مسميات لبعض الروايات التي أطلق عليها اسم حكاية.

٢- لم يقف ارتباط الرواية بالتراث عند هذا الحد، بل جاوز العنوان إلى صياغة روايات فيها قصة إطارية تنبثق عنها قصص فرعية، وما يتخلل هذه القصص من تضمينات ليس من الصعوبة ردّها إلى (ألف ليلة وليلة) وغيرها من المصادفات والمبالغات والنبوءات كما في السيرة الشعبية، فحكمت التفسيرات الخيالية مجريات الأحداث كما في بعض الروايات الحديثة التي تقمّصت مغامرات الحكاية القديمة.

إن الحاجة إلى التعبير عن البيئة المحليّة بطرائق مفهومة ومقبولة من الجميع، ألزمت الكاتب العودة إلى التراث ليتمكن من التعبير عن بيئته ومكانه، وخصوصاً أن التراث العربي يمتلك القدرة على التجدد، لذا نجده حاضراً في وجدان الكاتب، فعمد إلى توظيف جزئياته، وتتجلى العلاقة بين القص والتراث في مواقف وإشارات تجعل من الرواية أمراً مستساغاً من قِبَل الناس، لذلك كان التناص مع الأدب الشعبي ومع التاريخ ضرورة وزينة، فلا ينكر أحد حضور التراث في الرواية، وإن كان من أنصار الرأي القائل بأنها غربية المنشأ، ذلك أن الغرب تأثر بالتراث العربي.

٣- حرضت علاقة الرواية بالتراث الروائيين على البحث عمّا ينمّي هذه العلاقة ويستثمرها أفضل استثمار، فدرسوا أشكال القصص العربي وبحثوا فيها ليجدوا أي نوع من المقاربة بينها وبين الرواية، فبدأت علاقة الرواية بالتراث بداية بسيطة تتصف بالاستئناس بالتراث، ثم انتهت بالاعتماد على التراث، بل جعلت بعض أشكال القصص القديم أشكالاً روائية خالصة، وزادت على ذلك رفضها التبعية للرواية الغربية.

دوافـــع ورؤى

تسربت فكرة التراث والاستفادة من منتجات الحضارة العربية إلى وجدان المبدع، وساعد على تبلور هذه الظاهرة لدى كتّابنا عوامل متعددة، منها ما هو خاص متعلق بذات الكاتب، وهذا ما سنتطرق إليه في حينه، ومنها ما هو عام وشامل، وسوف نشير إليه، والحق أن مجمل هذه العوامل تصب فيما أسميناه (الردة)، تلك السِّمة التي ميّزت كتاب الرواية بعد غياب ثورة الانبهار بالغرب، وبعد إحساس الأديب بأنه يقلد الغرب تقليداً أعمى، في حين تأثر الغرب بالقصة العربية، فليس عيباً أن تأخذ من الآخر، ولكن العيب أن تتماهى فيه وتتشرب جزيئاته التي أخذ بعضها من تراثنا، انعكس هذا الواقع المنقسم على نفسه بين مؤيد للغرب، بعجره وبجره، ورافض له على الرواية، لأنها أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع وإسقاطاً لهمومه بما تتمتع به من قدرة فنية هائلة.

١- دوافع فنية :

يهدف الروائي من وراء إبداعاته إلى أمور عدة، منها توصيف المجتمع وملامسة مشكلاته ومعالجتها، ومنها إمتاع القارئ وإثراء ثقافته، ومنها التعبير الإبداعي عن حال الثقافة ووصلها بالماضي، وبعد تعامل الروائي مع الرواية الغربية والأخذ منها وجد نفسه متورطاً في تناقض كبير بين ما يهدف إليه من كتابته للرواية وما يحصل عليه من تقليد الغرب، فكيف ينادي بالوطنية بعد أن عايشنا ثقافة الغرب الحقيقية المتمثلة في محاولة السيطرة على الآخر، هذا التناقض بين القول والفعل لم يعد خافياً على أحد.

وطرحُ قضايانا – التي لا تتفق بحال من الأحوال مع أطروحات الغرب – يتطلب العودة إلى التراث، فالعودة ضرورة حتمية من الناحية الأخلاقية – إن جاز التعبير –، والتراث قادر على التعبير عن الواقع وملامسة الشعور أكثر من الأشكال الروائية الأوروبية، والأمر الأكثر أهمية هو الشعور بالتقصير عندما تجد كتاب الغرب يأخذون من (ألف ليلة وليلة) وغيرها ونحن نعدّها لا ترقى إلى مستوى الأدب، فنأخذ من الغرب ونترك تراثنا، في حين الغرب أخذ منه، هذا التناقض

ولّد ركوداً وانفصالاً بين الأدب والناس، فأصبح حكراً على فئة قليلة تعرف الغرب وتقرأ عنه، لذا كان لا بد من حل لهذا الأمر، فحققت العودة إلى التراث التواصل والتعبير، وازدادت ضرورة العودة إلى التراث بظهور مدارس للرواية، ولا سيما روايات أمريكا اللاتينية التي توسلت بتراثها الشعبي للتعبير عن مجتمعاتها.

ومن الدوافع أن تقليد الغرب لم يعد ممكناً، لأن التغييرات اللامتناهية في المجتمع الغربي أفرزت ثقافة جديدة لا تلتزم بشيء، مما يصعب على الرواية العربية مجاراتها لأسباب دينية واجتماعية، فساعدت هذه العوامل مجتمعة في عودة الروائي إلى تراثه.

٢- دوافع ثقافية :

وجد الكتّاب في تراثنا رافداً ثقافياً غنياً يعجُّ بشتى صنوف الأدب، فالاحتكاك بالآخر يولِّد ردود أفعال تصب في الدفاع عن الشخصية الثقافية العربية، وهذا الأمر وُجد منذ القدم عندما جاء الإسلام فخاطب العرب وأوجد قواعد حياتهم الجديدة وكيفية التعامل مع ما ورثوه من أجدادهم من أخلاق وثقافة ممثلة بالشعر، فكان الرجوع إلى الذات بمثابة إثبات الهوية.

أما في عصرنا، فإن عودة الاستعمار بصنوفه جعلت الكتاب يلتفتون إلى ما في ثقافتهم من ظواهر قصصية، فوجدوا أشكالاً مختلفة من القصص، ووجدوا بعضها قد ترجم إلى لغات أخرى كقصص ألف ليلة وليلة التي أسهمت في الرواية الغربية، وقد أسهم بحث الكتّاب في تراثهم في الكشف عن بعض الظواهر وجذب انتباه الدارسين إلى دراسات أخرى، فأسفرت هذه الدراسات عن الكشف عن تراث قصصي يمكن استثماره في عمل الكثير للرواية العربية، وبذلك استطاع الروائي تطوير الأشكال التراثية، إذ كان واعياً لتراثه القصصي، فصاغ روايته الجديدة متوسلاً بهذا الوعي وموظفاً السرد التوحيدي والسخرية الجاحظية وغيرها، فكانت الدوافع الثقافية لاستلهام التراث فرصة لتحديث الرواية وإثبات قديمها لبث الحياة في جديدها.

٣- دوافع سياسية واجتماعية :

يدافع الكاتب في رواياته عن مجتمعه، ويهدف إلى إمتاع هذا المجتمع وتداول همومه ومآسيه، وقد عانت المجتمعات العربية من هجمات عدة، فكانت هناك طرق شتى لمواجهة مثل هذه الهجمات العسكرية حيناً والثقافية حيناً آخر، ومن هذه الطرق (التراث) الذي كان موضع الفخر في لحظات الضعف، وموضع العبرة في حالات الانزلاق، وموضع المذكر حين يكتب الكاتب كتابات تتعلق بالغرب وهو يدعي أنه ضد الغرب، بل يحرض الناس ضد الاستعمار ثم يأخذ ما جاء به المستعمر، فتكون مكونات التراث مذكراً للكاتب بأن الأجدى به الأخذ من تراثه إن كان حقاً يحارب الغزو الثقافي الأجنبي، وبذلك وجد الكاتب نفسه مدفوعاً نحو تراثه من عوامل عدة، إمّا تقرباً من مجتمعه وملامسةً لما يفهمه هذا المجتمع ، وإمّا استعانةً بهذا التراث للتذكير بالوجود والهوية المستقلة، وإما اعترافاً واقتناعاً بأن هذا التراث فيه ما يخدم هدف الكاتب الإبداعي ويساعد على تحقيقه. وقد كانت العوامل السياسية دافعةً ومحرضةً للعودة إلى التراث منذ الحروب الصليبية، فكان الالتفات إلى إثبات الذات ومقوماتها مقابل الإحساس بالتخلف مقابل الآخر معتمداً على التراث، لأن ذكر الأمجاد الماضية وسيلة لدفع تهمة التخلف، وإن كان دفاعاً معنوياً، وقد حصلت هزة عنيفة لمجتمعنا العربي بعد هزيمة عام١٩٦٧م، أحس الإنسان العربي إثرها بالهزيمة الحضارية والعسكرية، فكان التراث خيط النجاة الذي تمسك به الجميع، بدأت بعدها مرحلة جديدة لكل شيء ، وللرواية بشكل خاص، إذ أصبحت الرواية الجديدة هي الرواية التي تعود إلى الفترة التالية لنكسة حزيران، فلا بد من شرح أسباب الهزيمة، والأدب هو أكثر الوسائل نفعاً في تشخيصها، فاستخدم التراث في الرواية للاقتراب من المجتمع، ولتنمية هذا المجتمع للابتعاد عن اليأس ما دام يملك هذا الإرث العظيم من الحضارة والتقدم. ومن الأسباب السياسية الخوف من بطش السلطة واللجوء إلى الرمز، فوجدوا التراث ملجأً آمناً يقولون من خلاله ما يرغبون، ولم تكن السلطة الاجتماعية بأقل من سابقتها السياسية، إذ يتعرض الكاتب إلى النفي الاجتماعي إذا ما تجاوز المجتمع وطبائعه، فكان التراث، أيضاً، وسيلتهم للتعبير عن أشياء لم يكونوا قادرين على طرحها بصورة مباشرة.

إن العوامل التي عاشتها منطقتنا العربية وخضوعها للاستعمار بأشكاله جعل التراث هو كل ما نمتلك، فلا حاضر لدينا غير الضعف والتخلف، فكيف نتجاهل الماضي ولا حاضر لنا، فكانت العودة حتمية لا مناص عنها.

القسم الأول: الرواية ذات جذور عربية :

سنوغل في أعماق التراث نتبع ما اشتهر من إبداعات عربية ونحاول الإحاطة بالجذور الأولى لفن القصة، إذ أثبتت دراسات عدة – بما لم يعد للشك فيه مكانٌ –أن العرب امتلكوا أدباً قصصياً كان نقطة انطلاق للرواية الغربية، فالرواية الحديثة بدأت مع دانيال ديفو في رواية (روبنسون كروزو)(١) سنة ١٧٠٩م، وهي نسخة عن حي بن يقظان، وقد استدل من قال بأن للعرب تراثاً قصصياً بما يلي:

١- ما وصل إلينا من إبداعات قصصية.

٢- ما صرح به الغربيون من أنهم أخذوا من تلك القصص العربية القديمة.

٣- اتفاق كثير من النقاد على أن ما وصل إلينا يحمل جذوراً قصصية عربية، وردُّ أصحاب نظرية القصة العربية على من خالفهم هو أنَّ القصة العربية موجودة، وإنكارها نابع من إخضاع الإبداع العربي لمقاييس أجنبية حديثة، وهذا ما لا يتفق مع قصة كتبت منذ زمن بعيد لمجتمع وبيئة مغايرين وأسلوب فهم وتلق يختلف عن المجتمع الغربي الحديث، والعجيب أن نقادنا الكبار كلما أجمع المستشرقون على أمر استسلموا له ولم يأخذوا بما يقوله كتابنا العرب حين نبهوا إلى نواة للقصة والرواية في بعض الكتب العربية القديمة ومنها: كتب جمعت بعض القصص هنا وهناك – كقصص العشاق والحروب من مثل كتاب تاريخ الطبري، السيرة النبوية لابن هشام، الأغاني للأصفهاني، الأمالي، العقد الفريد، الشعر والشعراء، كتب التراجم والطبقات– ، إضافة إلى ما يحفل به الشعر من صور قصصية –أشعار الصعاليك وغيرهم– تدل كلها على وجود التأثير المتبادل بين الأجناس الأدبية، بالإضافة إلى مجالس العلماء التي تزخر بالعديد من هذه القصص، يتداولون فيها أخبار ملوكهم، كما "احتوى تراثنا النثري القصصي على أنماط نثرية كتابية عدة ككليلة ودمنة لابن المقفع، والمقامات والرسائل القصصية الرمزية المطولة على لسان الحيوان مثل رسالة تداعي الحيوان على الإنسان لأخوان الصفا الذين استلهموا فيها القصص أو الحكايات الخرافية (قصص الجان)، وكذلك الرسائل القصصية المطولة التي لعب فيها الإنسان دور البطولة مثل رسالة الغفران للمعري (ت٤٩٩ هـ) الذي استلهم فيها قصة الإسراء والمعراج، ومثل رسالة حي بن

(١) دانييل ديفو، روبنسون كروزو، ترجمة، دائرة الترجمة في دار البشير، دار البشير، دمشق، بيروت، ٢٠٠٣.

يقظان لابن طفيل (ت ٥٨١ هـ) استلهم بعض الحكايات الشعبية الشفاهية"[١].

وبذلك نرى أن القصص الأدبي العام والشعبي بما يحتويه من قصص الحيوان والقصص العاطفي والقصص الديني والنوادر، إضافة إلى قصة القصص ألف ليلة وليلة، قد أسس للرواية الحديثة.

إن من يقول ليس لدينا قصة كلامه صحيح إذا أخذنا المقياس المعاصر للقصة، ولكن القصة كانت موجودة، فلو قلنا: لم يكن لدى الأقدمين لباس لكان هذا صحيحاً، إذ لم يكن لديهم ما يشابه لباسنا اليوم من ربطة عنق وغيرها، ولكنهم لم يكونوا عراة، المشكلة ليست عدم وجود النثر، ولكن في ضياع القسم الأعظم منه، كيف لا والتوحيدي يقول: "النثر أصل الكلام والنظم فرعه"[٢]؟، كيف لا والقرآن منثور والله يتحدى كل أمة بما تعرف؟، كيف لا والخطابة من أسباب الرياسة؟.

وقد برزت عناصر القص في المقامات أيضاً، إذ لم يخضع الكاتب لشروط عصره، بل حاول إيجاد نوع جديد يحتفي ببعض عناصر القص، فكل مقامة عبارة عن أقصوصة تروي حادثة ما بطريقة ممتعة وتقدم فكرة لا تخلو من الإضحاك، وللمقامة عناصر تشابه عناصر القصة، فهي تقوم على البداية فالعقدة فالنهاية أو الحل، ويؤدي ذلك كله شخصية الراوي التي تدفع الأحداث إلى ذروتها ثم ما تلبث الأحداث أن تنتهي فنصل إلى نهاية القصة.

استطاع هؤلاء تأكيد وجهة نظرهم بتتبع عناصر القصة فيما وصل إلينا من تراث قصصي، فأشاروا إلى ما تحتويه القصص من الصور والأخيلة الكثيرة وأسلوب عرض تلك الصور، فاستطاعوا إثبات الصفة الواقعية بتعبير هذه القصص عن هموم الناس ورغباتهم من خلال البطل الذي يحرك الأحداث.

وجعل أصحاب هذا الرأي للقصة مراحل تطورت خلالها، إذ كانت في العصر الجاهلي قصصاً تاريخية وأخرى شعبية واجتماعية، ثم هناك القصص الإسلامية الملتزمة التي دافعت وشرحت أهداف الدين الجديد، ثم تطورت في عصر بني أمية لتبث الحماسة في نفوس المحاربين، وقصص الحب ثم القصص الشعبي في العصر العباسي، وحققت تطوراً كبيراً، إذ كانت هناك الأسطورة

---

(١) محمد رجب النجار، النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية. دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ،الكويت الطبعة الأولى، اكتوبر ١٩٩٦ صـ٣٠- ٣١.

(٢) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين و أحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، الجزء الثاني، صـ١٣٢.

وقصص الحيوان والمقامة، ثم القصص الحديثة التي بدأت تستلهم الحكم والأمثال، فتعود إلى بدايات القصص، إذ كانت الأمثال المحرك للقصة، وقد دعم هذا الرأي ما نجده من تأثر كتاب القصة الأوروبية بالقصة العربية، كـ(بوكاشيو) الإيطالي و (شوسر) الإنجليزي و (دون جوان) في أسبانيا، كلهم أخذوا من القصة العربية التي لا يمكن تجاهلها، فكتاب البخلاء للجاحظ، على سبيل المثال لا الحصر، نجد فيه الأثر القصصي، وإن كان لا ينطبق تماماً على ما نعرفه من شروط القص، فهو يناسب عصره ويمكن عَدّه بذرة قصصية، نجد فيها تصويراً جريئاً لمشكلات عصره، ولا سيما المادية منها، فالجاحظ من أولئك الأدباء الذين عاشوا في جو الحقيقة ولم يغرقوا في آفاق الخيال، فأخذوا من الحياة العامة، ودرس في كتابه البخلاء طبقات المجتمع بأسلوب أدبي فريد، إذ كان بإمكانه سلوك المسالك الفلسفية والعلمية في عرضه لهذه الظاهرة، ولكنه فضل الأسلوب الأدبي عن عمد، فالتصوير الواقعي للحياة وملامسة مشكلاتها والابتعاد عن الخيال البعيد جعل من أبطال الجاحظ شخصيات معروفة، فتناول جزءاً من الحقيقة الراهنة وطورها ومزجها بالخيال والهزل والإضحاك، وبهذا يقترب كثيراً مما نعرفه اليوم بالمذهب الواقعي (realism) في الآداب الغربية. كما تتجلى هذه الواقعية في الألفاظ التي تناسب العصر، وفي أبطال القصص المنحدرين من بيئات المجتمع، وفي الأسلوب الفني الذي يتغير بتغير أحوال المتكلمين، ومما يؤيد ما ذهب إليه أصحاب هذا الرأي أيضاً تأثر الغرب بهذا القصص العربي، فكيف لا نكون قد تأثرنا به، فإن لم يكن تأثرنا به مباشراً فهو بطريقة غير مباشرة، وذلك لأننا أخذنا عن الغرب والغرب أخذ من أدبنا، فقد تأثر كتاب الغرب بأدبنا "فقلَّد روكرت الألماني مقامات الحريري في كتابه (مغامرات أبي زيد السروجي)، وتقدم لنا قراءة رائعة ميخائيل سرفانتس(دون كيشوت) ملامح تأثر الكاتب بالآثار العربية.. ويمكن تقسيم (دون كيشوت) إلى مقاطع مقامات الراوي فيها جميعها واحد كـ (عيسى بن هشام) أو (ابن همام) لدى الحريري"(١).

وما نجده في مؤلفات ابن شهيد الأندلسي في رسالته (التوابع والزوابع)، والمعري في (رسالة الغفران)، وفي كتاب (المحاسن والأضداد) للجاحظ، وفيه قصص كثيرة للنساء، وكتاب (الإمتاع والمؤانسة) للتوحيدي بلياليه الثماني والثلاثين، و(قصص الحيوان) لابن المقفع، وقصة (حي بن يقظان) لابن طفيل، وكتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ، والقصص الشعبي كـ(سيرة بني هلال) و(الزير سالم)، وفي كتاب (الأغاني) الكثير من القصص حول الشعراء الجاهليين، ولكن

---

(١) محسن يوسف، الظواهر القصصية عند العرب، دار المنارة للدراسات والترجمة، اللاذقية - سوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، صـ٧٥.

القصاص قد زادوا في بعضها وحرفوا في بعضها الآخر، وهذا ما سبب إهمالها وإغفال أهل الأدب لها حتى ظهور القصص الحديث.

إن الأحكام المسبقة والازدراء للقصص صرف الأدباء عن تراثهم القصصي، فأصبحوا يضعون المقاييس الحديثة والشروط الفنية للقصة، ويدققون في أدق التفاصيل عند تناولهم للقصة العربية، ويتناسون الفارق الزمني واختلاف المجتمعات، في حين يقبلون (الإلياذة) و(الشهنامة) على أنها بذور قصة فنية دون أن يخضعوها للأحكام التي أخضعوا لها القصة العربية القديمة، ونرى أن القواعد التي حاول كتابنا إخضاع إبداعات الأجداد لها قد تغيرت، وجاء كتاب من الغرب وتجاوزوا هذه القواعد فلم يقل لهم أحد: إنكم تتجاوزون شروط القصة، بل رأوا ما يحصل تجديداً أو أي تسمية أخرى.

وقد اعترف بعض الروائيين صراحة بأخذهم من التراث، أمثال خيري الذهبي الذي حاول الارتباط بالتراث العربي، وبشكل خاص ببنية ألف ليلة وليلة الدائرية، "حاولت أن أستفيد من هذا الشكل في (ليال عربية)، لم أقدم عملاً هرمياً، بل حاولت أن أقوم بعمل دائري، قصة تولد قصة ثم قصة"(1)، وذهب أكثر من ذلك، فجعل الكاتب السوري (لوقيانوس) أو (لوقا) "أول من كتب رواية متكاملة غذت الرواية العربية والأوروبية".(2) وأكد خليل الموسى في غير مناسبة أن حكايات ألف ليلة وليلة و كليلة ودمنة أسهمت في بعض الروايات، وأضاف أن الغرب هو من فتح عيوننا على مكامن الإبداع القصصي في تراثنا، فقد أكد الروائي عبد الكريم ناصيف من خلال أعماله الروائية وفي بعض الندوات حول الرواية أن فن القصة لدى أمتنا العربية فن عريق يتمثل في الكم الهائل من الأساطير والملاحم والسير، وهو بذلك يتفق مع الناقد عبد الله أبو هيف بوجود صلة بين الرواية السورية والسرديات العربية الموروثة، وأشار أبو هيف إلى أن الروائي العربي يحاول إنتاج أشكال سردية تتناسب بالنتيجة مع الموروث السردي العربي القديم وأن "الموروث السردي العربي ذو خصوصية في الشغل القصصي العربي الحديث"(3)

ويؤكد نادر السباعي أنه "اطلع على ألف ليلة وليلة وأخذ منها، وحاول الاستفادة من مؤثراتها

(1) شارك في الندوة: خيري الذهبي، عبدالله أبو هيف، سمر روحي، عبد النبي حجازي، ملاحة الخاني، الموقف الأدبي، العدد ١٥٥-١٥٦، عام١٩٨٤، صـ٨٥.

(2) ندوة الرواية، جريدة الزمان، دمشق، العدد ١٢٥٢، ٥-٧-٢٠٠٢.

(3) القصة العربية الحديثة والغرب، صـ٢٠٧.

في إنجاز مشروعه الروائي"[1] الذي تمثَّل برواية (السبع الأشهب).

كما استفاد الدكتور بديع حقي من التراث البلاغي في بعض رواياته، بل تأثر تأثراً مباشراً بطريقة الجاحظ في روايته (جفون تسحق الصور)[2]، كما في وصفه للقاضي الذي يشابه وصف الجاحظ لقاضي البصرة، أما الكاتب وليد إخلاصي فقد "تأثر في رواياته الأولى بالغرب، بينما في رواياته الأخرى قد تأثر بالحكاية العربية"[3].

ويستعيد حيدر حيدر ملامح الأسطورة وسمات الملحمة والأغاني الشعبية في بعض رواياته (الزمن الموحش)، (الأحلام)، إذ استخدم التراث والتاريخ بطريقة فنية، فاستعار بعض معطيات التصوف من خلال الحديث عن أبيه وأخذ من المسيحية "رموزاً وشخصيات محددة، وأشار إلى الجاهلية وأبي نواس"[4].

واستخدم هاني الراهب وغيره التراث العربي في كتاباتهم، وفي الحديث عن القصة في التراث لا بد من الإشارة إلى القصة في القرآن التي لا نعدها من قصص التراث إلا ضمن سياقها التاريخي، إذ تقف القصة القرآنية كنموذج متفرد في بنائها الفني المتميز الذي يخدم هدفه الأول وهو العبرة والعظة.

القسم الثاني: الرواية ذات جذور غربية:

يرى أصحاب هذا التوجه أن الأدب الروائي العربي اعتمد منذ نشأته على الأدب الأوروبي، وهم يرون أن العرب برعوا في الشعر ولم يكن لهم نصيب في الفنون النثرية، ويعتمد أصحاب هذا الرأي على ضعف النتاج الأدبي المعتمد على التراث، فكل ما وصل من قصص التراث لا قيمة فنية مؤثرة له، ويقول شاكر مصطفى: "والواقع أن ثمة انقطاعاً أو ما يشبه الانقطاع بين القصة العربية الحديثة وبين هذا التراث العريق التقليدي. القصة الحديثة ولدت مع ولادة المجتمع السوري الحديث وتأثرت قدر تأثره بالحضارة الغربية ومثلها الفكرية والاجتماعية، إنها في القالب الفني وفي المحتوى وفي الدلالة الاجتماعية على السواء شيء جديد، ولم يكن بإمكان التراث على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة أن يرضي حاجات البرجوازية النامية أو يتلاءم معها، إنه يعبر

---

(١) لقاء مع الكاتب، جريدة تشرين العدد ٧٦١٦، ٣٠-١-٢٠٠٠.

(٢) بديع حقي، جفون تسحق الصور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى١٩٦٨، صـ١٣١-١٣٢.

(٣) وليد إخلاصي، اعترافات في التجربة الروائية، الموقف الأدبي، العدد١٢٩-١٣٠، عام١٩٨٢م، صـ١٤٧.

(٤) حيدر حيدر، الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة، الطبعة الثالثة١٩٩١، بيروت-لبنان، صـ٢٣-٤٦-٤٧-١٠٦-١٠٧.

عن مجتمع من القرون الوسطى"[١]، وهذا موقف تنقصه الدقة، فإلى أي صنف من صنوف الأدب يمكننا أن نضع ما أنتجه العرب عند حديثنا عن المقامات والرسائل، ولم يكن العرب، حتى في أيام مكة، يعرفون الشاعر فقط، فكما استمعوا إلى كعب وهو يذم الرسول الأعظم ﷺ ثم ندم وتاب، كذلك استمعوا إلى تيم الداري وهو يؤلف القصص ويذكر أخبار الأقدمين، فجذب إليه الكثيرين، ولم يعفُ عنه رسول الله ﷺ كما عفا عن كعب بالرغم من رابطة القربى بينه وبين الرسول ﷺ .

ومن الذين أيدوا هذا الاتجاه الدكتور حسام الخطيب في حديثه عن (الرواية السورية بين عامي ١٩٥٠-١٩٥٨ م)[٢]، وهذا الموقف إذا وجد له دليلاً مناسباً في الفترات الأولى للرواية فإنه يفتقد إلى الأدلة الكافية مع تطور الرواية السورية التي بدأت بالترجمة المباشرة والصياغة على منوال الرواية الأوروبية، ثم وجد الكاتب نفسه غريباً عن المجتمع، فهو يتحدث عن قضايا بعيدة عن مجتمعاتنا، فعاد إلى التراث وإلى ما يناسب المجتمع الذي لم تعد لديه الرواية مسألة ترفيهية فقط.

ويعتمد هذا الفريق على المقياس الغربي للرواية، محاولاً إخضاع الرواية العربية له، ولكن المقياس الغربي نفسه تغيّر، فلا تنسجم معه بعض الروايات الغربية القديمة.

القسم الثالث: الرواية ذات جذور عربية متأثرة بالرواية الغربية :

يرى أصحاب هذا الرأي أن الرواية العربية ذات جذور عربية وتأثرت بالرواية الأوروبية، وهم يقرون بجذور عربية للرواية ويقبلون بتأثيرات أوروبية استند إليها الروائي كي يستطيع إظهار روايته بمظهر معاصر.

وفي بحثنا نميل إلى هذا الرأي مع بعض التحفظ، لأننا نرى أن أخذ الروائي للتقنيات الأوروبية لم يكن بدافع الحاجة فقط، ولكن كان لسبب آخر أيضاً يتعلق بالمتغيرات العربية، إذ أصبح الروائي محتاجاً إلى علامة الجودة لبضاعته، وهذه العلامة أصبحت غربية، وإن كان ما ينتجه أفضل من الآخر، ولكن في النهاية فإن مقاييس الغرب الروائية هي المعتمدة عندهم، ونحن نسعى خلفها إما إثباتاً للذات أو إكراهاً كي يحظى فننا الروائي بالقبول.. ويؤكد ما نذهب إليه استدلال كتابنا بمن أخذوا من التراث العربي من الغربيين كدليل على أصالة فن الرواية عندنا، إذ لا نقبل أدبنا القديم

(١) شاكر مصطفى، محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة١٩٥٨، صـ٤٤-٤٥.

(٢) حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، دمشق، ١٩٨١، صـ٥٢ إلى٦٢.

إلا إذا رأينا بعض الغربيين يأخذ عنه، ومن أصحاب هذا الرأي عبد الملك مرتاض الذي يرى أن "بعض الأنواع الأدبية كالمقامة تقف بين القصة الحديثة والقصة القديمة، أي لا تملك شروط القصة ولا يمكن نفي الأسلوب القصصي عنها"(١).

والمتتبع لحالة الرواية السورية يجد أنها قد تحولت من روايات تاريخية وعظية غلبت عليها الصفة التمثيلية كرواية (عمر بن الخطاب) و (سيد قريش)(٢) لـ معروف الأرناؤوط، إلى روايات تاريخية فنية ذات إسقاطات معبرة عن الحاضر، وهذا ينطبق على الروايات التاريخية وغيرها، فأصبحت الرواية غنية بالأفكار ذات الأهداف الواضحة، ولا سيما بعد انتشار الكثير من الأفكار الإيديولوجيَّة، فأخذ الروائي السوري يعالج قضايا مجتمعه عن قرب، يحلل ويشرح ويضع الحلول، ولذا نصر على وجود التراث في الرواية، وقد توسل به الكاتب للوصول إلى القارئ وإقناعه، فلم يكن ممكناً أن يخاطب الإنسان العربي متوسلاً بتقنيات وطرق إقناع وضعت لإنسان آخر ذي تفكير مختلف وظروف مختلفة أيضاً، بل إن الرواية سيطرت سيطرة واضحة على الساحة الأدبية، ساعدها على ذلك التغيرات التي عانى منها الشعر العربي، فشقت الرواية طريقها وازدادت طباعتها، كل هذا يشير إلى تأصل الفن الروائي عندنا.

لقد برهن الكتاب من خلال مقارنة نشأة الرواية العربية بنشأة الرواية الغربية على خصوصية الرواية العربية، فوجدوا بدايات القصص العربي لا تختلف كثيراً عن بديات الرواية الغربية، ولكنها تمتلك خصوصية المضمون وطريقة نقله.

(١) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب دمشق١٩٩٦، ص١١-١٢.
(٢) معروف الأرناؤوط، سيد قريش، مطابع دار القلم، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧١.

ظواهر روائية في التراث العربي

يكتنز التراث العربي الكثير من الآثار الأدبية والفنية، الوصفية منها والسردية، التي يمكن أن تعد المؤسس الأول للفنون النثرية الحديثة والجذر الذي أنتج فيما بعد الكثير من المنجزات الأدبية، ولم تكن الرواية بمنأى عن التأثر بالمعطيات التراثية الجمة.

١- الظواهر السردية :

يلحظ الباحث من خلال ما كتب من مقامات أن للموروث السردي أثراً في تلك الحقبة، بل تعداه إلى ترجمة تلك المقامات إلى اللغات الأخرى، وهذا الشيوع الداخلي والخارجي يؤكد أن الموروث امتلك خاصية القص، ففيه التضمينات الشعرية والدينية وغيرها، وفيه (عقدة) البحث عن الاستقرار في العمل وغيرها، وهذا ما يقربها من الرواية، إضافة إلى الشخصيات والعناية بالزمان والمكان، ولا ندعي في هذا المقام أن القصة العربية ملكت أدواتها منذ البداية، بل كان هناك الكثير من العثرات والهنات، فغياب التشخيص من جهة، والمصادفة من جهة أخرى، أضعف بناءها، واعتمادها على التنميط أفقدها حيوية القص واختلافاته.

بدأت القصة العربية بتحليل مجتمعاتها، وقد سلكت أسلوباً لا يبتعد كثيراً عن أسلوب القصة الحديثة في الاهتمام بالتقسيم الفني والفكرة الموحدة.

ولم تكن مسألة الظواهر السردية وفنية القصص العربي بارزة في السنوات الأخيرة فقط، بل التفت الكتاب إلى هذه المسألة منذ مطلع الخمسينيات، فقد أشار (تيمور)[١] إلى وجود ميراث قصصي عربي.

وقد تجاوزت القصة العربية في الماضي التهذيب لتقدم قصة فنية بدأت بكتابات الجاحظ، إذ نلحظ في قصصه أدوات للتصوير والفن تفوق أسلوب ابن المقفع المعتمد على النصح والإرشاد كما في كليلة ودمنة، بل نجد سمات الواقعية بارزة، كما ذكرنا سابقاً، في أغلب قصص الجاحظ، فأبطاله أناس عاديون وليسوا من وحي الخيال، والمكان معروف والزمان أيضاً، فالجاحظ لا يكتفي بتأويلات تقلبات الحياة أو بتدوين مشاعر الإحباط أو الخوف، وإنما يستثير عنده الزمن إحساساً

(١) محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، ١٩٣٦، ص٤٩ إلى ٦٠.

طاغياً بالحياة بصفتها سرداً، و"السرد هنا لا ينتهي عند المقال أو المدون، لأنه يتمدد في الحياة العامة، سلوكاً وحضوراً"(١).

مرَّ السرد العربي بمراحل متعددة بلغت منذ العصر العباسي مراحل متقدمة نجد فيها الجمع بين الغريب والعجيب والواقعي، واعتمد الجاحظ على المقدرة السردية للسابقين و اللاحقين له، إلا أنه يصر على تطوير هذا السرد في الوسائل والأهداف، فاستعان بالحكمة والشعر، وبما أنتجه اليونان والفرس، وبما يذكره المؤرخون.

إن تستر الجاحظ خلف مروياته يمنحه سلطة غير مباشرة عليها، وقد ميّز بوعيه السردي وخبرته الكتابية بين النادرة والقصة، ونما السرد لدى الجاحظ ليصل إلى امتداد الحياة وتفرعاتها بدلاً من الاقتصار على المدون، فالإنسان عند الجاحظ سرد لأنه حدث، فلا حدث دون شخص، ولهذا ينقل عن الجاحظ "قال بعض الحكماء لابنه: يا بني إنما الإنسان حديث، فإن استطعت أن تكون حديثاً حسناً فافعل"(٢)، ولذا فإن الأحاديث الجانبية، سواء في ليالي ألف ليلة وليلة أو المقامات، تمثل متواليات سردية هدفها إطالة السرد من جهة، والابتعاد في خطوط جانبية عن نقطة النهاية من جهة أخرى، ولم يكن الحكواتي الشعبي وحده مصدر هذا السرد المتداخل والمجزأ تارة ثم المرتب تارة أخرى، بل كان وراءه كتّاب يتحرجون من التصريح بما لديهم من حكي، مما دفع التوحيدي إلى إحراق كتبه وهو الذي أعطى رؤية واضحة للسرد ليبتعد ما أمكن عن الكناية والسجع ويكون الاستفهام محرضاً للحكي ومولداً للحكايات، فكلما استفهم عن أمر أورد ذكره، وقد عمد السارد إلى تضمين سرده بالأشعار والحكم لتمكين السرد وإكساء لغته الهيبة، مما يساعده في التطرق إلى عادات المجتمع وأخلاقه من خلال أغانيه وشعره. ومن المظاهر السردية المهمة التنوع بتنوع الشخصيات والحكايات، فيكشف السرد عن طبيعة الشخصية وبيئتها، ومنها أيضاً انفتاح كل وحدة سردية على الأخرى لتلتقي في بوتقة دائرية تمثل هيئة السرد العربي. لقد توصل سردنا القديم إلى هدنة مع النص التاريخي ولا نزال نسعى إليه، فتحيلنا الحكايات العربية في ألف ليلة وليلة إلى التاريخ ثم تنزع نفسها منه، فلا ترى شرحاً تاريخياً موثقاً لحدث ما بقدر ما ترى أن النص التاريخي بقعة ضوء تحيط بها أنوار الحكايات من كل الجهات، واسماً التاريخ بروح الأدب، فيترك السرد للقارئ حرية التفسير والاستنباط من هذا السرد العظيم الذي استطاع احتواء

(١) محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧م، صـ٦٤.

(٢) عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الأول، رسالة٣، صـ ١٦٠.

شتى صنوف الحياة ومشكلاتها، مصرحاً تارة ومستعيناً بالرمز والتلميح تارة أخرى، وتحتوي حكاياتنا العربية على صور عديدة من الاختلال الزمني ينتشر فيها الغريب والعجيب والمغامرات التي تستدعي في كل مرة شخصيات إضافية وحركة مستمرة تتطور في مجموع الحكايات وفقاً للحدث وليس الشخصية.

٢- ظواهر وصفية في الأدب العربي :

يعد الوصف من التقنيات الزمانية، ويقوم بإعاقة السرد وإبطائه، فيستقر السرد ويكتسب حركة متوازنة بدلاً من الجريان الذي يفقد العمل الروائي متعته.

يحقق الوصف جمالية يستخدم فيها الروائي المحسنات البديعية والبلاغية، فيعيش القارئ في جو خيالي ممتع، ولا تقتصر وظيفة الوصف على هذه الأمور الظاهرية، بل تتعداها إلى وظيفة أعمق وأشمل هي تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها عن طريق الوصف، فوصف المكان أو الشخصية يوضح للقارئ الكثير من العادات والأدوات في زمن الرواية. ولا يمكن للوصف -شأنه شأن بقية عناصر الرواية- أن يظهر في العمل الروائي إلا من خلال السرد، فيتداخلان ويتساعدان في كشف ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية، لأن الوصف يختلف عن أنماط السرد (الخطاب، الحوار..)، فيوقف حركة السرد وينمي الإحساس بالجزئيات ذات القيمة في النص، ففي المقامة يكثر الوصف بدايةً وعند ظهور البطل وفي حديث البطل عن نفسه، ويعين ذلك على فهم جوانب كل شخصية، إضافة إلى تحديد سلوكيات الناس بحسب أماكن عيشهم وطريقة هذا العيش.

أدرك العرب أهمية الوصف فأولوه اهتمامهم، كما أكد كتّاب الغرب أنه لا يمكن لعمل أن يتم دون وصف، وهذا ما ذهب إليه جيرار جينيت (G.Genetie) الذي يرى أنه "لا يوجد ملفوظ سردي لا يشتمل على نصيبه من الوصف"(١). وقد أثّر الوصف القرآني في أسلوب الكاتب العربي من حيث التعابير القرآنية المستخدمة في الوصف، كوصف مشاهد التهديد أو الترغيب، ومن خلال استعارة بعض الرموز القرآنية وما توحيه هذه الرموز من إيحاءات ودلالات عميقة، فاستعار بعضهم قصة فرعون للدلالة على الترهيب، أو قصة عيسى عليه السلام للدلالة على المعاناة.

إنّ استخدام الوصف يوقف السرد من حيث الزمن فقط، في حين تستمر الأحداث بالتطور

(١) كريستين مونتالبيتي، جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، ترجمة غسان السيد و وائل بركات، دار الرحاب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.صـ١٠٠.

والنمو، فنشعر أن المشهد يتحرك بمعزل عن الزمن، فيقدم الوصف شرحاً لما يأتي من أحداث عن طريق بعض الأحداث التي توحي بالقسوة أو اللين أو غيره، فتتشارك الجمادات في التعبير عن الحياة من خلال تشخيصها، وهذا التشخيص يعبر عن إيمان بالقوة الغيبية الأسطورية لتلك الأشياء، نجد ذلك في الوصف العربي القديم أحياناً، فلا تكون وظيفة الوصف مجرد وظيفة تجميلية تزيينية، بل تتعداه إلى الرمز والتفسير.

يقوم الوصف في أدبنا القديم بوظائف عدة منها: التزيين، فنرى الكاتب يقحم الوصف في نصه فيأخذ حيزاً لا بأس به، وينظر إلى النص اعتماداً على مظاهر الوصف فيه، لذا يجهد الكاتب نفسه في إبراز الوصف الدقيق للأشياء من حوله لإثبات براعته وقدرته.

الوظيفة الثانية هي التفسير، إذ يفصح الوصف عما وراءه من صفات الشخصية والمكان، ويساعد على بناء تصورات معينة وإطلاق أحكام محددة اعتماداً على وصف الكاتب للمكان أو الشخصية، وقد يُوظفُ الوصفُ بقصد السخرية كما فعل الجاحظ في وصف شخصيات مجتمعه.

لم يكتف الكاتب في أدبنا العربي بالوصف الحسي، بل تعداه إلى وصف العوامل النفسية والمعنوية، فنجد الجاحظ –مثلاً– يفصِّل وصف طبقة معينة من الناس، فيقدم لنا في صورة دقيقة عن عادات وتصرفات وأفكار وآمال هذه الطبقة من خلال الوصف، فنطلع على نواحي الحياة كافة من مطعم ومشرب وملبس، فإذا تحدث عن الطعام ذكر صنوفه وأسماءه المختلفة وتوابله وطريقة صنعه وتقديمه، وإذا تحدث عن الشخص وصف حركاته فتدلنا على أفكاره.

لقد وصل الوصف في أدبنا العربي القديم إلى درجة من الدقة والمرونة جعلته يستند إلى التحليل النفسي والاجتماعي ويبتعد عن التكرار، كما نجد لدى كتّابنا تنوعاً في الأسلوب، وهذا يجعلنا نبتعد أكثر عن الملل، ويعد الجاحظ أنموذجاً لكتّابنا، فقد تناول الفكرة نفسها من جوانب شتى، فكان دقيقاً في اختيار الألفاظ بما يتناسب مع كل حالة، فإذا تحدث عن شيء جاء بأسمائه وأوصافه الدقيقة، فـ(الشارع)[1] للسكة الكبيرة، و(الرائغ)[2] للطريق الضيقة بين المنازل: "وجاء مرة أبو همام المسوط، يكلمه في مرمة داره التي تطوع ببنائها في رباط عبادان، فقال:

(١)محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مراجعة: محمد علي النجار، دار القومية العربية للطباعة، ١٩٦٤، الدار المصرية للتأليف، الجزء الأول، صـ٤٢٦: "الشارع من الطريق: الذي يشرع فيه الناس عامة".

(٢) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٥، الجزء السادس عشر، صـ٤٩١ "طريق رائغ زائغ، وهو مجاز، ومنه حديث الأحنف:" فعدلت إلى طريق رائغة من روائغ المدينة"، أي: طريق يعدل ويميل عن الطريق الأعظم".

ذكرتني الطعن وكنت ناسياً، قد كنت عزمت على هدمها، حين بلغني أن الجبرية قد نزلتها. قال: سبحان الله! تهدم مكرمة وداراً قد وقفتها للسبيل؟ قال: فتعجب من ذا؟ قد أردت أن أهدم المسجد الذي كنت بنيته ليزيد بن هاشم، حين ترك أن يبنيه في الشارع، وبناه في الرائغ"[1]، وفي وصفه لرجل نهم أكول "كان إذا أكل ذهب عقله وجحظت عيناه وسكر وسدر وانبهر وتربد وجهه وغضب ولم يسمع ولم يبصر"[2].

وكذلك لو نظرنا إلى ما كتبه بديع الزمان من أوصاف مليئة بالحركة، ففي وصفه للخمر نشعر بأننا أمام وصف للحياة وطبيعة التفكير، فيقول على لسان ربة حانة: "كأنما اعتصرها من خدي أجداد جدي، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدي، وديعة الدهور، وخبيئة جيب السرور، وما زالت تتوارثها الأخيار، ويأخذ منها الليل والنهار، حتى لم يبق إلا أرج وشعاع"[3].

وقدم الوصف الشعبي أوصافاً دقيقة لا تقل عنها في الأدب الرسمي، فيرسم لنا الجن بأعضاء زائدة وطاقات عظيمة، وكيف تتحول الحية إلى جنية، فالوصف الدقيق موجود في أدبنا القديم وامتد في أدبنا الحديث.

---

(١) عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب البخلاء، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوامري –أحمد أمين، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٣٩، الجزء الثاني، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب البخلاء، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوامري وعلي الجارم، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٣٨، الجزء الأول، ص١٤٢.

(٣) محمد محي الدين عبد الحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة الخمرية،د.ن، د.ت، ص٤٢٨-٤٢٩.

مصادر الروائي

١-مـصادر دينيـة :

استقت الرواية السورية من النص الديني بمصادره المختلفة (قرآن، حديث، مأثور، إنجيل، توراة) بعض النصوص والأفكار ونسجتها مع نسيج الرواية لتؤدي أدواراً مختلفة بعضها أساسي والآخر ثانوي.

برز الموروث الديني في الرواية السورية بمظهرين:

١- مظهر قصدي توظيفي.

٢- مظهر عفوي ناتج عن المخزون الثقافي الديني للروائي، لذا تعددت الملامح الدينية في الرواية وتميزت بالنضوج تارة والسطحية تارة أخرى.

ومن الملاحظ أن الموروث الديني في الرواية لم يكن مقتصراً على ملمح ديني بعينه، بل يتجسد في ملمح تناول القضايا العربية والدفاع عنها، لأن أرض العرب هي أرض الإسلام. أما بالنسبة إلى الطرق التي ظهر بها هذا الموروث فهي متعددة، إما على لسان الشخصيات واقتباساتها الدينية، وإمّا توظيف الحدث بأكمله، أو تصرف الشخصيات بوحي من مخزون ثقافي، ديني..الخ، فتكون الشخصية رمزاً لشيء معين اشتهرت به، أو يتم نقض هذه الصفة للدلالة على تغير منظومة القيم.

وكان لاستخدام لغة القرآن و آياته دور في التوظيف السردي و الوصفي، وذلك لأنه لم يرد دائماً كنص قرآني، بل اندمج مع السرد الروائي، هذا بالإضافة إلى الحديث الشريف، وأدب التصوف، والتوشيحات المسيحية.

وقد تعرضت الرواية لبعض مظاهر الضعف عند استلهام الروائي لغة الموروث الشعبي، لأنها تأتي بلهجة عامية وسط جمل فصيحة، ولا يندرج ذلك على الأغاني الشعبية التي تكتب كما هي، وقد تدارك بعض الروائيين ذلك فصاغ القوالب الشعبية بلغة فصيحة محققاً من خلالها هدفه

في جعل الرواية ذات طابع شعبي دون إسفاف في استخدام التراكيب العامية، فكانت الرواية قريبة من طبيعة الإنسان الشعبي وعفويته.

٣-مصادر تاريخية :

اتسع التاريخ المستلهم في الرواية السورية وتنوعت طرق استخدامه، وقد كان لهذا الاتساع أسبابه ومبرراته، إذ مرت سورية بحوادث تاريخية مهمة على الصعيدين الوطني والقومي، فغاص الروائي السوري في أعماق التاريخ مستخدماً حوادثه وشخصياته ورموزه، ثم أسقطها على واقع الأمة، فكانت الرواية التاريخية وسيلة من وسائل الذات القومية العربية في تأكيد الدور الثقافي والحضاري للعرب.

استلهمت الرواية السورية التاريخ القريب والبعيد على حد سواء، وذلك لاشتمال التاريخ القريب على النضال المرير ضد الاستعمار، فقد استند الروائي في سرده التاريخي على مصادر رسمية أو شهادات وأحاديث غير رسمية، فتجد في الرواية الواحدة تصويراً لمعارك عدة وثورات عاشها الوطن كرواية (لن تسقط المدينة)[١] لفارس زرزور.

وقد ساهمت الحوادث التاريخية في تقديم رؤية لموضوع الرواية، فمن خلال تصدير الرواية بنص تاريخي نتمكن من تلمس بعض خطوطها، وإن كان ثمة اختلاف بين رواية يسيطر عليها الخطاب التاريخي ويؤسس لأحداثها، ورواية أخرى يأتي فيها الحدث أو الشخصية التاريخية مادة تزين الحدث الروائي وتدفعه نحو الأمام أو تساعده برمزيتها. ولم يخل الأمر من تلاعب بالنص وبصفات الشخصية التاريخية بما يتناسب مع طبيعة الرواية وهدفها، كونها -الرواية- احتوت التاريخ واهتمت به للتعبير عن هموم الإنسان العربي وقضاياه، كما اتخذ الراوي السوري التاريخ إطاراً يؤرخ من خلاله لمجتمعه وتطور هذا المجتمع على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي.

٤-مصادر أسطورية :

استلهمت الأسطورة كاملة أو بصورة جزئية، كتوظيف الحدث أو الشخصية الأسطورية، واستطاع الروائيون أن يمنحوا أبطال الأسطورة صفات معاصرة تخدم قضاياهم، كما استلهموا الأساطير العربية التي لا تختلف عن الأساطير الأخرى، إذ تحاول تفسير بعض الظواهر الكونية

---

(١) فارس زرزور، لن تسقط المدينة، مطابع الإدارة السياسية، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

وتصويرها حسياً، "فامتلأت أعمال كتب التاريخ بمثل هذه المحاولات في تفسير وجود الكون، وتفسير ظواهر التاريخ"(١) كي يتمكن الإنسان البسيط من التعامل معها وفهمها، ولم يكن المصدر الأسطوري في الرواية السورية في المرتبة الثانية، كما في الرواية العربية التي استلهمت المقامة والتاريخ الإسلامي في المرتبة الأولى ثم لجأت إلى الأسطورة والحكاية، بل كان المصدر الأسطوري حاضراً بقوة في الرواية السورية، فيشعر القارئ للرواية السورية بأن الجو الأسطوري الذي تصنعه الألفاظ الأسطورية، إضافة إلى طبيعة الحوار والشخصيات، يحمل أبعاداً معاصرة تتجاوز معناها الظاهر، فيكون النص أو الشخصية الأسطورية أداة تعبيرية عن الواقع المعيش.

٥-مصادر أدبية :

استند الراوي السوري إلى المصدر الأدبي بأقسامه المختلفة (شخصية –لغة –فنون –مقامة –رسالة– خبر)، ومما لا ريب فيه أن المصدر الأدبي في تراثنا غنيٌّ غنى يمنح الروائي مساحة كبيرة للرمز والتعبير.

تطورت أشكال استخدام المصدر الأدبي مع تطور الرواية، وقد استخدم المصدر الأدبي (شخصياته، نصوصه، ولغته) لإظهار مقدرة الكاتب اللغوية وثقافته الموسوعية، تقليدًا للقدماء في هذا المجال كالمعري والجاحظ، إضافة إلى مقدرته في توظيف هذا الموروث في روايته، كي يستحوذ على ذهنية القارئ العربي ويعبر عن مشكلاته. ولا تختلف أسباب استخدام المصادر الأدبية عن غيرها من أنواع التراث، فهي وسيلة للتذكير بأمجاد الماضي في المضمون، ووسيلة لإثبات قدرة السرد العربي على تشكيل بيئة قصصية متميزة.

انتشرت الأشعار والأمثال والقوالب الفصيحة في الروايات، فقامت بدور تزييني في بناء الرواية، وتعبيري يجسد الانفعالات النفسية التي لا يمكن أن يظهرها النثر بصورة وجدانية عميقة، وقد يدمج الروائي البيت كاملاً أو شطراً منه أو يحوّره، وربما ينسجه في السرد حيناً، ويجعله مستقلاً حيناً آخر. ثم استخدم البيت أو المثل بما يتناسب والبيئة التي قيل فيها، كما تحرر الروائي من التسلسل الزمني في مصادره الأدبية واستخدمها بما يتناسب مع أهدافه، فلا يلتزم بتسلسل الحوادث التي مرت بها الشخصية.

كان للشخصية الأدبية حضورها المتنوع، وقد حملت دلالاتٍ رمزيةً تارةً، أو كانت مجرد

(١) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب– سلسلة عالم المعرفة العدد٢٨٤ أغسطس٢٠٠٢، ص٤٩.

اسم لشاعر يذكر مع البيت الشعري تارة أخرى. ومن الدلالات التي حملتها الشخصيات الأدبية: العزلة، التوتر، القلق، الجنون، الضياع، الحكمة، ..إلخ، وقد شكلت هذه الدلالات للروائي طوق النجاة يعبر من خلاله عن أفكاره، لأن الشخصيات الأدبية عبرت عن زمانها وزماننا الذي نعيشه، فلم يستخدمها الكاتب بالمدلول المتعارف عليه عن هذه الشخصية، بل جعلها متغيرة بحسب الفترة الزمنية التي وظفت للتعبير عنها.

تعامل الروائي مع النصوص الأدبية بطريقة مغايرة، إذ جعلها بتمام عباراتها، ثم بنى عليها أفكاره ورؤاه، وزاد عليها أو أنقص إذا كانت أقوالاً شفهية ليجعلها تتحدث عن الواقع بصورة مباشرة، فيشعر القارئ بعبق التاريخ ينبعث من بين سطور الرواية دون أن يتمكن من إحالة هذا النص إلى زمن أو كاتب معين، وقد يلجأ إلى أخذ فكرة النص التراثي فقط. كما استفاد الروائي من لغة النص التراثي في الوصف والسرد، فعندما يستخدم بعضاً من لغة الجاحظ وطريقته الهزلية، فإنه يمسك بتربة صلبة ينطلق من خلالها على أفق أوسع يجعل من روايته وعاء يضم التراث بأسلوب فني يعبر عن حياة معاصرة.

الشخصيات التراثية في الرواية السورية

أدت الشخصية بوصفها جزءاً من التراث دوراً في الرواية السورية، لأن الفترة ما بين (١٩٦٧-٢٠٠٠) شهدت معظم تطورات المجتمع السوري، من محاربة الاستعمار بشتى أشكاله، وصولاً إلى محاولة البناء للوطن والإنسان، فوجد الروائي السوري في الشخصيات التراثية فرصة كبيرةً للتذكير بأمجاد الماضي وقدرة الإنسان على التغيير، ومجالاً لإحداث التفاعل والمقارنة بين صعوبات الماضي وصعوبات اليوم، فأصبحت الشخصية التراثية في رواياتنا رمزاً فنياً يعبر عن الحياة بجوانبها كافة (سياسية – اجتماعية – دينية).

وقد ظهرت الشخصية بأشكال مختلفة في الدور الذي تضطلع به، وفي طريقة ظهورها في الرواية ومدى تفاعلها مع النص الروائي، فهي إما واضحة المعالم، أو مختفية تحتاج إلى فهم واستنباط، وفي الدور إمّا ذات دور تفسيري للأحداث، أو مجرد اسم يوحي بالتراثية. وهي إمّا بسيطة أو نامية معبرة، فتفترق الشخصية التراثية وتختلف عن أصلها التراثي، وإن كانت ترمز إلى شيء نفهمه وندركه، لأنها قناع -بحسب الترجمة اليونانية للكلمة-، والقناع لا يمكن أن يكون كالأصل، تؤدي الشخصية التراثية دوراً مهماً في نقل الحدث التراثي، إذ لا يمكن التعبير عن حدث تراثي دون أن يكون هناك شخصية تراثية تنقله، لأن الشخصية الروائية هي "مركز الأفكار.. وبدونها تضحي الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة والوصف التقريري ... فالأفكار تحيا في الشخصية.."[١].

أنواع الشخصيات التراثية :

برزت أنواع متعددة للشخصية التراثية في الرواية السورية منها التاريخية، الأسطورية، الشعبية، الدينية.

الشخصيات التاريخية :

انطلق الروائي السوري في استدعائه للشخصية التاريخية من رغبة جامحة في إحياء أمجاد الماضي والعودة إلى انتصاراته الباهرة، فاكتسبت بعض رواياته التاريخية طابعاً بطولياً، وبدا ذلك

(١) محمد سيد غنيم، الشخصية، سلسلة كتابك١٩٨٣، دار المعارف القاهرة، ص٥.

واضحاً في فترة الستينيات، فكانت الرواية التاريخية الأكثر تناولاً وتعبيراً عن الواقع.

ولم يتوقف الروائي عند استدعاء الشخصية التاريخية باسمها ومواقفها، بل تجاوز ذلك إلى رسم شخصيات موازية للشخصية التراثية التاريخية من خلال مجموعة من المواقف والتصرفات تجعلك تجزم بتراثيتها، فاستخدم هذا الأسلوب بكثرة عندما يذكر شخصيات تاريخية حقيقية، فيذكر إلى جانبها شخصية تاريخية (مصنفة حديثاً) تقوم بدور ثانوي في مساعدة الشخصية الأساسية على أداء الدور المطلوب، فيكون دور الشخصية التراثية منطلقاً للعودة إلى الماضي، لأنه أثناء حديث الروائي عنها لابد له أن يستذكر زمانها ومكانها، وبالتالي يعود إلى ماضيها موضحاً من خلاله رؤية معينة عن الحاضر، وقد يكون ذلك بلسان الشخصية التاريخية نفسها كي يكشف حالة الضياع والحيرة ويعمقها.

حظيت الشخصية التاريخية باهتمام الكتَّاب، لأنهم كتبوا عن مراحل تميزت بسيطرة المستعمر على بلادهم، فعادوا إلى الماضي مستلهمين بطولاته ومذكرين بالأبطال الذين ضحوا لأجل هذه البلاد وتركوا أثراً في حياتنا، لأننا، نحن العرب، نؤمن بالبطولات الفردية، وحبنا لتاريخنا يقويه فقداننا للحاضر، فلا بطولات إلا في الكتب التاريخية، لذا أقبل عليها الكاتب يستثمر إمكاناتها ويستثير الحماسة في نفوسنا بقراءة صفحات التاريخ المشرقة.

اعتمد الروائي على إسقاط التاريخي على المعاصر ليصل إلى المستقبل، مازجاً بين الماضي والحاضر ليقدم تفسيرات مقنعة لمشكلاتنا وأسباب تخلفنا، مستلهماً الشخصيات التاريخية وقصصها، وموقناً بدور تلك الشخصيات وقصصها ومواقفها في "إيقاظ الضمير القومي على ماضيه القريب والبعيد، وتعرف الناس بأمجادهم فتحفزهم على اقتحام عباب الحياة"(١)، فوظف الروائي الطاقة التعبيرية للشخصية التاريخية كاملة، فنطقت بأمجاد الماضي تارةً، وعبرت عن الحاضر تارةً أخرى، وعاشت واقعنا مقدمةً صورة عما يجب فعله في هذا الزمان. وقد تعددت أشكال استلهام الشخصية التراثية في الرواية السورية، ومن أبرز هذه الأشكال:

- الأول : رسم الشخصية التاريخية كما هي في الماضي مع إسقاطها على الحاضر.
- الثاني : استخدام اسم الشخصية أو صفاتها للإسقاط على الحاضر من دون الاهتمام بسرد ماضيها.

(١) داود غطاشة، وحسين راضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية، عمان-الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص١٣٩.

- الثالث : شخصيات ذكرت دون توظيف.

١- رسم الشخصية التاريخية كما هي في الماضي مع إسقاطها على الحاضر:

استحضر الروائي السوري الشخصيات التاريخية معتمداً على سيرتها التاريخية دون أن يغير في هذا السرد التاريخي شيئاً، وقد تنوعت أشكال هذا الاستحضار ومنها:

١ - استخدام الوثائق التاريخية: يشير الروائي إلى هذه الوثائق مثبتاً إيّاها في روايته.

٢- استخدام الحوار بين الشخصية الروائية (المعاصرة) والشخصية التاريخية.

نجد من النوع الأول رواية فارس زرزور (حسن جبل)، فقد اعتمد الوثائق التاريخية في روايته، ثم عرض رأيه في سياق الرواية، فتناول في روايته فترة الحكم العثماني، وثورة العرب بقيادة الشريف حسين، لكنه يبدي تحفظاً على تصرفات الأمير فيصل منتقداً بعض سياساته الاستسلامية لأنه قدم بعض التنازلات ولم ينتبه إلى النيات الاستعمارية الواضحة. نقلت الرواية الحوادث التاريخية حول احتلال دمشق، والمعارك التي جرت في تلك الفترة، وعلى الرغم من اعتماد زرزور على الوثائق التاريخية، فقد رسم شخصياته التاريخية بعناية، إضافة إلى تذكيره ببعض الشخصيات التاريخية البطولية ليجري نوعاً من المقابلة بين انتصارات الأمس وهزائم اليوم، فنجد ذكراً لخالد بن الوليد، يوسف العظمة، إبراهيم هنانو، وغيرهم.

٢- الحوار يكشف جوانب الشخصية التراثية ومواقفها :

اعتمد الروائي في هذا النوع على سرد الحقائق التاريخية بأسلوب حواري، إذ يقوم الروائي بدور السائل، أو يرسم شخصية روائية تقوم بهذا الدور، ففي رواية (عز الدين القسام) لعاصم الجندي نقل الروائي الحوادث التاريخية ثم أضاف إليها ما يناسب العمل الروائي، مصرحاً: "ما كتبته اليوم نصفه من التاريخ ونصفه الآخر رواية وتأليف.."[١].

تعتمد الرواية أسلوب الحوار الموجّه، إذ يسأل الروائي عن أشياء توضح شخصية (القسام) من جهة، كما توضح طبيعة المرحلة التي عاشتها الأمة في ذلك الوقت، فتحيط الرواية بكل شيء يخص حياة (القسام)، محاولاً نقل معاناة الفدائي وقسوة النهاية مروراً بالمعوقات التي عاشها (القسام) ورفاقه، فينجح الروائي في التعبير عن الواقع من خلال تكرار المواقف التي يبدو فيها

(١) عاصم الجندي، عز الدين القسام، دار الطليعة بيروت، طبعة ثانية١٩٨٠، صـ٦.

العملاء حجر عثرة أمام طريق المجاهدين، ثم ينساق الروائي قليلاً وراء عاطفته مقتصاً من غالبية العملاء، ونحن نعلم أن بعض العملاء لم يصبهم شيء، بل تسلقوا قبل الثوار الحقيقيين إلى المناصب فقطفوا ثمار المجاهدين ضد الاستعمار.

كان عمل الثوار مزدوجاً، فعليهم مقارعة الإنكليز واليهود من جهة، وملاحقة العملاء من جهة ثانية، وفي هذا إسقاط على الواقع، فالثوار يجدون صعوبة في العمل الفدائي حتى وقتنا الحالي، إذ تتساوى صعوبات الداخل مع الخارج، ".. كذلك تصدينا لسيارة كبيرة تحمل بعض اليهود والوافدين حديثاً قرب الياجور وفتكنا بأغلبهم، كما قمنا بتنفيذ حكم الإعدام بمختار قرية العفولة المتعاون مع الإنكليز..."(١). وقد تنوعت أسئلة الروائي بين الحاضر والماضي، فحين تكون إجابة السؤال شيئاً من الماضي نكون أمام سرد لحقائق تاريخية حدث فيها لبس وضبابية في الرؤية، أما بعض الأسئلة فهي موجهة للحاضر أكثر من الماضي، كحديثه عن (حليم البسطة)، وإلحاح الروائي على معرفة (حليم) هذا إنما أراد من ورائه بيان أثر الشخص الواحد إن أجاد الخيانة وخبر مسالكها، فهو سرطان ينهش الأمة ويهلك ثورتها، ثم يتتبع الروائي هذه السلبيات أكثر من تتبعه للمعلومة والظرف التاريخي الذي يعرفه الكثيرون...

"إن حليم البسطة يؤدي أجل الخدمات لأسياده هذه الأيام.

- ومن هو (بسطة) هذا؟.

-إنه ضابط القلم السياسي في شرطة حيفا، ويبدو أنهم أيدوه بأعداد كبيرة من الجواسيس الجدد.. لقد وصل به الأمر أن حقق مع كل جيراني.."(٢).

تبدو روح المعاصرة في هذه الأعداد الكبيرة من الجواسيس في كل مكان، يخدمون الأعداء بتفان وإخلاص.

وبالرغم من كثرة الإسقاطات على الحاضر، ودوران الروائي حول هذه المسائل عن طريق الحوار، إلا أن حوادث تاريخ الأمة كان لها حضورها، لأنها وضحت نظرة الناس إلى تلك الحوادث و حكمهم عليها في حينها.

---

(١) عز الدين القسام، صـ٤٨.

(٢) عز الدين القسام، صـ ٥٩.

أدت الشخصية التاريخية دوراً مميزاً في نقل الحوادث، وبذلك امتلكت الرواية قدرة أكبر على الإقناع، لأن روايتها على لسان (القسام) تعطينا عبق الماضي ورؤاه، فنحاكم الحاضر بحسب قوانين الماضي. ولم يكن موضوع الخيانة حكراً على رواية (عز الدين القسام)، ففي رواية (تدمر وروما) لمحفوظ أيوب تبرز هذه المشكلة كسبب رئيس من أسباب الهزيمة التي تعددت في زمن الفوضى، "وحين لاحقنا الرومان إلى حمص، أيضاً وجد هناك، من أفشى خطط كل تحركاتنا... وفر أيضاً عدد آخر من الضباط، وهم يحملون معهم خططنا.."(١). بدأت الرواية بمحاكمة الحاضر عن طريق حوادث الماضي، فيدور في سجن زنوبيا حوار بينها وبين قادتها، إنه حوار محاسبة الذات، فنحن أمام طريقة أخرى حوارية لنقل معلومات التاريخ مغلفة بالسخرية وموجهة إلى الحاضر، ثم يتَّبع أسلوب النقد في رسم شخصياته، ونقل دواخلها بطريقة تجعلنا نقترب من التاريخ ونتفاعل معه، نتشرب المغزى من حوادثه دون توجيهات مسبقة و إيديولوجيات معلنة، نستعرض من خلال هذه الجوقة من قادة الأمس مصيبتهم، ونستشعر مصيبتنا، مما يجعل الرواية التاريخية مختلفة عن التاريخ بامتلاكها الحقيقة الشعبية من وجهة النظر غير الرسمية للحوادث، هذه الروح الشعبية للحقائق اكتسبتها الرواية من حوار الشخصيات وانتقاداتها.

يجلس في سجن زنوبيا (عزام) قائد الحرس الخاص بالملكة ومعه قائدان وست وصيفات إضافة إلى (ناديا) و (جوليانيا) يناقشون أسباب الهزيمة ويقرّون أن التاريخ يعيد نفسه، وأن حديثهم عبر أجيال المستقبل أغنية تدمرية تبين مجد تدمر العريق، "أيتها التدمريات.. هيا لنستقبل القافلة"(٢)، هذا المجد التجاري والعسكري الذي ضاع بسبب الخيانة والإهمال والأكاذيب والرشوة، وهي ذاتها أسباب الضعف التي أسقطت باقي الأمم. ثم يتابع الروائي في ذكر هذه السلبيات حتى تكاد كل شريحة تجد لها نصيباً منها، وقد جعل معظم السلبيات تتمثل في الخيانة والفساد، وعدم استعداد الشعب واكتفائه بالصلوات في معبد بعل عند حدوث الخطر، "نحن لم نهزم بسبب الخيانة فقط، بل بسبب أمور أخرى.. نسينا أعمالنا.. نلقي مصيرنا بين أقدام عبيدنا. وكان أن استعبدونا كانت حياتنا فراغا ومللا نجتر السخف والأحقاد... أخطأ مخبروك وأعطوك صورة غير صادقة."(٣)، ولا تنطبق هذه السلبيات على تدمر بقدر ما تنطبق على المراحل التي مرت بها الدولة الإسلامية حتى بلغ بنا الأمر مبلغاً مزرياً فأصبحنا دويلات يحارب بعضها

---

(١) محفوظ أيوب، تدمر وروما، دار علاء الدين، دمشق، د.ت، صـ٢٧.

(٢) تدمر وروما، صـ٢١.

(٣) تدمر وروما، صـ٢٧-٢٩.

بعضاً، وهذه الإسقاطات واضحة عندما يقول "أصبح عبيدنا سادتنا" إشارة واضحة إلى نهاية الدولة العباسية وما بعدها، فسيطر العجم على الدولة، وأصبح الخليفة رمزاً يُعيّن تستراً وزينة، ثم تتابع الرواية أحداثها مسلطة الضوء على أخطاء الحاضر بلسان الماضي، وكأن ماضينا يحاكم حاضرنا متهماً إياه بعدم أخذ العبرة من التاريخ.

يتهم الروائي كل شيء فينا، حتى مقاومتنا للظلم قد خفت، فاعتدنا العبودية لأنها، برأيه، تكتسب بالأفعال ولا تورث من السلف إلى الخلف، "إن كل عبد لم يولد عبداً، تمر نفسه بمرحلة من التمرد، ولا يلبث تمرده أن يخمد. ويتعلم الصمت... ثم يكف عن الرؤية والسمع كالأحرار، ويتحول إلى كتلة صماء، تلبي رغبة الأسياد"(١).

نلاحظ أن الكاتب وظف هذه الشخصيات توظيفاً نقل فيه حوادث التاريخ على لسان أصحابها، فنسمع ونرى القاتل يحدثنا كيف صنع جريمته وكيف أفسد حياته، أليست هذه أقصى حالات الإثبات والفهم لما جرى !؟. ثم يجعل الكاتب من اعترافات الشخصيات نصائح للمستقبل وتفسيراً للماضي، فتوضح كل شخصية ما حدث وتعطي نصيحتها وتبرر مواقفها، فتدرك زنوبيا تغافلها عن أحوال الرعية واعتمادها على موظفين سيئين، نقلوا لها الحقيقة مزيفة، وصوروا لها صراخ الشعب غناءً وهتافاً، فكانت وصيتها لنا بأن نعيد أمجادنا ونحفظ قوانا لقتال العدو بدلاً من الحروب الجانبية، والابتعاد عن التفرقة ورصّ الصفوف في وجه العدو الواحد، فكان إصرار زنوبيا منذ بداية الرواية على فهم ما حصل هو السبب في نقل هذه الحقائق... إنها الشخصية المحرضة (شهريار) حرضت (الماضي = الراوي = عزام) على سرد كل هذه الحوادث محملة بمسحة من النقد والتوجيه، فكانت الشخصية التاريخية بحق مفتاحاً ولجنا من خلاله الماضي والمستقبل.

لا يسرد الروائي في بعض الروايات السيرة الذاتية للشخصية التراثية، وإنما يكتفي بها لتشرح الحاضر، فتكون الشخصية التراثية بمثابة الحكيم الذي خبر الأمور والحياة، فيقرأ لنا الحاضر والمستقبل قراءة متفننة.

-الثاني: استخدام اسم الشخصية أو صفاتها للإسقاط على الحاضر دون الاهتمام بسرد ماضيها.

ينقل الراهب في رواية (رسمت خطاً في الرمال) على لسان (بلقيس) قراءة للحاضر تبين

(١) تدمر وروما، ص٥٦.

سلبياته، تبدأ من الحاشية حين تستشيرها بلقيس في أمر مهم يختص بمستقبل الدولة، فتشير الحاشية بتصدير اللبان والأحجار الكريمة والذهب إلى مصر والشام، وقد قدمت بلقيس في الرواية تفسيرات لحوادث الحاضر والماضي تقارن بينهما لتعطي صورة واضحة عن كليهما: "قبل ثلاثة آلاف سنة كنت أحكم بالديمقراطية والعدل بين الناس. وأنا لن أهدأ ولن أرتاح حتى أسترد مملكتي. لن يقبل أحد أن تصير بلقيس من البدون.."[(١)]. تبدو مشكلاتنا المعاصرة واضحة، فتبين لنا كيف وصلتنا بلقيس من الماضي وعاشت بيننا، لكنها تعجبت وغضبت كثيراً عندما وجدتنا بعد آلاف السنين أمة قد تمزقت بعد اجتماع وضعفت بعد قوة... ازدادت مالاً وأصبح الإنسان فيها لا قيمة له، "لا أعرف ماذا حدث. زادت أسعار البترول ! نقصت أسعار الناس"[(٢)]، فالشخصية التراثية هنا مقياس يقيس الحاضر معتمداً على خبرات الماضي.

وقد يذكر اسم الشخصية التاريخية غطاء للحديث عن شخصية واقعية، لكن دون أن يكون للشخصية التاريخية دور في سرد الحوادث أو الإجابة عن تساؤلات الراوي، ففي رواية (رسمت خطا في الرمال) تكون شخصية الحجاج إشارة من الماضي إلى ما يشابهها في الحاضر، "ثم تحركوا شمالاً وقيل إنهم مضوا لاقتناص الحجاج بن يوسف.. قبل ذلك أطبق علينا من الجهات الأربع جيش الحجاج.. أكتب اسمه هكذا بإيعاز من "المؤلف" الذي يسعى وراءنا نحن المؤلفين الفعليين إلى لعبة كبرى معقدة يظن أنها ستربط الحاضر بالماضي دون أن يقول لنا شيئاً عن المستقبل..."[(٣)]. وقد تتجاوز الشخصيات اسمها ومجتمعها وتصبح رمزاً لكل ما هو إيجابي وفعّال، وقد يكون استلهام الشخصية التراثية دليلاً على الفساد، "كان عبد الله بن سلام والياً لمعاوية على العراق، وقد تزوج من زينب بنت إسحاق التي قيل إنها أجمل نساء عصرها. وقد رآها يزيد بن معاوية فأحبها حتى أسقمه الحب ..."[(٤)]، ثم يتحدث عن(عباس) وصفاته السلبية في الرواية كنوع من التنبيه والمقارنة على سلبية الشخصية المعاصرة.

تلك إشارة إلى بعض أنواع الشخصيات التاريخية في الرواية السورية، وهي إشارات تتفق مع بحث يرصد تجليات التراث بأنواعه المختلفة في الرواية السورية، إذ لا يمكن حصر الشخصيات التاريخية إلا في دراسة مستقلة، نظراً لوجودها في أغلب الروايات السورية التي لا تتوانى في ذكر البطل التاريخي في كل لحظة تحتاج فيها إلى شحذ الهمم، وقد اكتفينا بالإشارة إلى بعضها

---

(١) هاني الراهب، رسمت خطاً في الرمال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٩، صـ٢٣٨.

(٢) رسمت خطاً في الرمال، صـ٢٣٧.

(٣) رسمت خطاً في الرمال، صـ٧٦-٢٤٤.

(٤) ألف ليلة وليلتان، صـ١٨٧.

لتوضيح بعض الطرق التي استلهمت فيها هذه الشخصيات، فوجدنا أنها ساعدت في نقل الحوادث وكشف الأهداف العامة للرواية، كما أدت دوراً في الرمز والإشارة إلى حوادث معاصرة مقارنة مع ما عايشته من حوادث عصرها، ومن هذه الشخصيات: زنوبيا ، الحجاج ، صلاح الدين ، خولة بنت الأزور ، الشريف حسين ، الأمير فيصل في رواية العشق والثورة لعبد لكريم ناصيف، وحسن الخراط – الأطرش في رواية حسن جبل لفارس زرزور.

ثانياً- الشخصيات الشعبية :

استلهم الروائي السوري شخصيات ألف ليلة وليلة وغيرها من الشخصيات الشعبية لتعبر عن الحاضر، فحملت الدلالة التراثية من جهة، والدلالة المعاصرة من جهة ثانية، وقد جعلها الكاتب، أحياناً أسيرةً لأفكاره ورؤاه، مما أثقل كاهل الشخصية وجعلها شاحبة معزولة عن تراثيتها، محشورة في الحاضر بصورة قسرية.

طرأ على شخصيات الليالي مجموعة من التحولات، فامتلكت صفات غير التي عرفت بها في الماضي، فلم يعد شهريار الملك السفاح، ولم تعد شهرزاد تلك الحكيمة التي تحكي الحكايات فتضمن الحياة لنفسها ولبنات جنسها، إنها المرأة التي تحتال بالقصص لتخلق واقعاً مغايراً لواقعها، وهكذا طالت التغيرات باقي الشخصيات، فاستثمرها الكاتب في خدمة رواياته ونصوصه، وفي ترويج بعض أفكاره، أو في نقد مجتمعه.

نشهد في رواية (دار المتعة) تحولات عميقة وجذرية للشخصيات، فقد أخذت (شهرزاد) مكان (شهريار) وأصبحت تقتل بعد أن تنال المتعة مع الرجل الذي تختاره، ولكنها تخفق في قتل (جواد = شهرزاد) الذي ظل يقص عليها القصص حتى كشف أمرها، فيصبح تبادل الأدوار بين (شهرزاد) و (شهريار) مجالاً لتأكيد ظاهرة العنف الإنساني، سواء أكان مصدرها الرجل أم المرأة، فيمنح التلاعب النصي لشخصياته أفكاراً جديدة، فيصبح بحث (جواد) عن والده موازياً لبحث الإنسان عن الحقيقة في عالم تلفه المتغيرات والغموض، ويكشف (جواد) في بحثه عن الحقيقة جوانب الفساد في المدينة متمثلاً في (دار المتعة) التي عرفها بعد عناء، والدار هنا رمز للحياة، فهي الدار الدنيا ، وعملية البحث هي مضاد للسكون وسعي نحو الحركة التي تشكل المعرفة لذا "اعتبر البحث عن أبيه غيمة تقيه وطأة الزمن"[١].

---

(١) وليد إخلاصي، دار المتعة، رياض الريس للكتب، لندن، الطبعة الأولى١٩٩١م، صـ١٩٠.

يواصل(جواد) دفاعه عن نفسه مستخدماً سلاح الحكاية التي لا يسعى من ورائها إلى إيجاد تحول في حياة (أسمهان =شهريار) بقدر ما يسعى إلى كشف (أسرار الحياة =أسرار المدينة)، فتصبح شخصيته ذات طابع عقلي ناضج، لأنه استخدم عقله وحكاياته لأهدافه "همست بحياء عذراء، ترددت كثيراً قبل البوح برغبتها: "أريدك"..

فقال لها وهو يربت كفها الممدودة إليه:

هل سمعت بحكاية الأقلام ؟. فتيقظت وكان الفضول في عينيها تساؤلاً، ولكنها أصغت إليه باهتمام وهو يحكي.."[1]. أما (أسمهان =شهريار) فلم تتوقف عن القتل، ولم تنجح حكايات (جواد) في تغيير شهوتها للجنس والقتل، لكنها لا تقتل من أجل الثأر كـ(شهريار) ، بل تقتل من أجل المعرفة، لأن بحثها عن المتعة مع رجال أقوياء هو ذاته بحث الإنسان عن سر الخلود في عالم يكتنفه الغموض، أو يشبه بحث الإنسان الانتهازي عن الشهرة والمال في عالم تعمه الفوضى، "كان الشيخ الوحيد آخر المنفيين عن فراش الحب، قد قضى شهراً بين أحضان المرأة يتمرغ عند تمنعها عنه ثم يستسلم لها إذ تشير له"[2]، ومثّل بحثها عن الرجال تجربة تكشف صفات العالم المحيط، حيث ينتشر الخبث ويستفحل الفساد، وبصياغة روائية مخاتلة جعلتنا لا نشعر بأننا أمام (شهرزاد) (وشهريار)، بل أمام مشكلات غامضة ومعاصرة لنا، وعالجت الرواية الواقع المعيش بأسلوب جديد اعتمد على التحريض، فجعل الغموض من (أسمهان) شخصية بعيدة الأهداف، عارفة ومدبرة للأمور، فالغموض كصفة بارزة في المرأة يوظفه الكاتب فنياً مستثمراً دلالاته في خدمة النص الروائي، لأن التقلبات العاطفية للمرأة غير واضحة، فـ (أسمهان) في الرواية جسد ينبض بالشهوة والنهم بالنسبة إلى من وقعوا في شباك جسدها، وهي القاتل الغامض الأسطوري بالنسبة إلى (جواد)، ثم أضاف الكاتب إلى (أسمهان) مجموعة من الصفات الأسطورية أخرجتها من دور (شهريار) القاتل إلى دور أنصاف الآلهة، تبحث عن القوة الكامنة في الرجل لتستنزفها سعياً للخلود.

ونجد في رواية (السبع الأشهب) محاولة أخرى لتغيير عوالم الشخصيات، فيبدأ (الراوي = شهريار) بالحديث بعد ألف ليلة من الصمت والاستماع، "لقد جاء دور شهريار أن يتكلم، ظل يستمع ألف ليلة وليلة لسحر الكلام.. لقد سئم شهريار من الاستماع عبر قرون.جاءني مرة

(١) دار المتعة، صـ١٩١.

(٢) دار المتعة، صـ٢٥٦.

في الحلم وهو يعرض عليّ أن أتحدث باسمه"[1]، فنحن أمام شهريار جديد، شهريار الحكيم المفكر الذي استيقظ من غفلته وجريه وراء قصص ينسيه مأساته التي صنعها بنفسه، إنه الحفيد الذي ورث الحكمة والحكاية ولم يرث القتل. تتحدث الرواية عن عوالم بعيدة، لذا نجد الشخصية الروائية معزولة عن الواقع غير متفاعلة معه، ولم تخدم المضمون الروائي فحسب، بل خدمت البيئة الروائية أيضاً، وقد عادت (شهرزاد) في هذه الرواية إلى هيئتها المعروفة، امرأة تنبع بالحكمة ورجاحة العقل، تفكر وتسأل (الروائي) عن مجالات المعرفة، امرأة تصيبها الغيرة فتبحث عن معرفة الروح لا معرفة الجسد.

تناولت بعض الروايات شخصيات ألف ليلة كاملة، لتمنح النص الروائي إطاراً خارجياً قديماً تنطق الشخصيات بداخله بكل ما هو حديث، فيوظف الروائي أركان ألف ليلة وليلة (شهرزاد وشهريار والعبد مسعود) محاولاً من خلالهم التعبير عن الواقع، فأدت الشخصية بذلك دورين:

١- الدور التراثي متمثلاً في صفاتها التراثية المعروفة.

٢-الدور المعاصر متمثلاً في إيحاءات الشخصية وتعبيرها عن الواقع المعيش.

استطاع الكاتب معالجة قضايا العصر بأكملها عن طريق المواقف التي تتحدث فيها الشخصيات التراثية، يبدأ الراهب في (رسمت خطاً في الرمال) بالقصة من ذروتها ويختصر المشكلات ليطرح جوهر الصراع، فـ (شهرزاد) الرواية تتخطى حدود المألوف وتخرج مع رجل لا تعرفه، فالمشهد يمثل إعادة لمشهد الخيانة الأول وما يترتب عليه من عقوبة للمرأة. سعى الكاتب إلى إعادة التذكير بمأساة شهريار واستمرارها في حاضرنا، حين تكون المرأة جسداً طالباً للمتعة فقط، فالمأساة تكمن في طبيعة تفكير (شهريار) ونظرته للمرأة، لذلك يعيد الكاتب صياغة الموقف من جديد معرّياً (شهريار) وكاشفاً عن أنانيته التي تستتر خلف دفاعه عن الشرف، مما جعل المرأة تحدثه بلغة الجسد التي يعرفها ويقصدها دائماً، "أردت أن أبتدر معه حديثاً غير أني وجدت اللغة خنزيراً داجناً...... وبدل اللغة فككت أربطة عباءتي وكشفت له عن جسدي، نظر إلي بشغف مستطير.... لفقت عباءتي علي..

قال: عجيب مؤكد أنك شهرزاد. لكن أحداً لن يصدق..

---

(١) نادر السباعي، السبع الأشهب، مركز الإنماء الحضاري،حلب، ط١ ١٩٩٩- صـ٢٣-٢٤.

قلت: وأنت، ما اسمك؟

قال: مسعود.

نظرت إليه والانبهار يجتاحني. هتفت: إن أحداً لن يصدق". [١]

أراد الكاتب أن يرسم الحاضر بطريقة تشابه حياة الليالي، مؤكداً استمرار النهج القديم في التفكير، فلا نزال محكومين بشبح الماضي، ولا تزال شهرزاد المرأة مطلوبة للمتعة فقط، ففي المشهد نقد لمنظومة القيم التي تعيشها شخصيات الرواية، ثم يؤكد استمرار عالم الليالي من خلال شخصية (شهريار) الذي يضاجع النساء ليلاً ويقتلهن نهاراً، ولكن (شهريار) المعاصر أشد قسوة، إذ أنه يضيق على شهرزاد ويحول حياتها إلى سجن أبدي، ولا يهمه سوى امتلاك هذا الجسد والشهوة، في حين تعاني (شهرزاد) في عصر العلم والتقدم من فقدان طعم الحياة والسعادة، لأنها "امرأة ينقصها الحب والفرح والحرية، ضاقت ذرعاً بالحياة الميتة في قصرها، فخرجت إلى السوق. لحق بها العسس والمطوعون.. كل التكنولوجيا كرمى للحفاظ على فرج شهرزاد"[٢].

عبرت الرواية عن الواقع المعيش مستخدمة شخصيات ألف ليلة ورموزها، فتنطق الشخصيات التراثية بمفردات العصر الحاضر، ويظهر التخلف الدفين الذي لم تستطع أضواء التكنولوجيا إخفاءه، إنه عصر التقدم المغلف بهالة من الجهل والتسلط الأعمى.

وقد يستخدم الكاتب شخصيات شعبية لها دور في الحياة يتمثل في إيمان الناس بهذه الشخصية وأقوالها، أو ربطها بمدلولات معينة تساعد في العمل الروائي وتزين بنيته، فتكون الرواية أقرب للواقع وأكثر تعبيراً عن أطيافه، فشخصية (البهلول) لعبت دوراً في التراث العربي، إذ كانت رمزاً لرفض الواقع ونقده عن طريق التظاهر بالجنون، ولكن الناس يدركون أن كلمة (البهلول) حقيقة واقعة لا محالة، فتكون حالة الجنون التي تتظاهر بها الشخصية قناعاً تقدم من خلاله أقسى أنواع النقد للسلطة والمجتمع.

لعبت شخصية البهلول في رواية (الخيول) لأحمد يوسف داود دوراً في الكشف عن مؤامرات الإقطاعي (عاصي أفندي) و (أبو سلطان)، فكان (إبراهيم = البهلول) الشخصية السوية صاحبة الدين الحق، مما أثار حفيظة الشيخ الدجال (حسين السعيدي) الذي كان يخشى أن

---

(١) رسمت خطاً في الرمال، ص٧٧-٧٨-٧٩.

(٢) رسمت خطاً في الرمال، ص٦٦.

يفضح أمره على يد البهلول، وقد أكد الروائي تماهي شخصية (إبراهيم) مع شخصية البهلول في زمن (هارون الرشيد) على لسان (أبو سلطان)، الذي فسر تقمص (إبراهيم) لشخصية البهلول بإعجابه بأعمال هذه الشخصية التراثية، إذ نقف أمام شخصية تراثية تحاكي الماضي وتحاكم الشخصيات المعاصرة وتكشف زيفها، لذا تقوم الشخصيات الشريرة برمي البهلول بالجنون لكي لا يصدقه أحد، لكن الجميع يتفقون على أن البهلول أيضاً يدّعي الجنون و لديه معرفة بأمور لا يعرفها بقية الناس، ففي الرواية يتهم (أبو سلطان) البهلول بالجنون كي لا يأخذ كلامه عن (الشيخ حسين) على محمل الجدّ.

بهذه الصورة لعب البهلول دور الكاشف للحقيقة، عن طريق معرفة خفايا الشخصيات الشريرة وفضحها، يقول (أبو سلطان) في معرض رده على البهلول: "مجنون رمى حجراً، ومئة عاقل لم ينتشلوها"(١)، وهذه دعوة منه إلى عدم تصديق ما يتفوه به البهلول، فاستطاع الروائي عن طريق البهلول كشف أسرار الشخصيات وإيضاح الدلائل الخفية للرواية. وقد يرسم الكاتب للشخصية الروائية شكلاً يشابه شخصية البهلول التراثية بكل أبعادها وأفعالها، فتتكئ الرواية على (نوادر) البهلول في إكمال حوادثها وإثارة روح التشويق والمغامرة فيها، كما في رواية (الأوباش) التي لعبت فيها شخصية (دلول) دور الكاشف لما هو قادم في حياة الناس الذين يصفونه بالجنون، ولكنهم يصدقون كلامه عن الغيبيات التي لا يستطيعون معرفتها أو الخوض فيها، فيخاف الناس لمجرد تهديد (دلول = بهلول) لهم "كما يصرخ الأنبياء المتوعدون الغاضبون صرخ فجأة: ..ضيعتكم هذه ملعونة، ملعونة!"(٢).

يسبغ الروائي على شخصية دلول الصفات والأعمال التراثية لشخصية البهلول التراثية، فيجمع الناس كما يفعل (البهلول التراثي) ليخبرهم بما سيحصل في مدينتهم، وقد يخالط حديثه شيء من الهزل والفكاهة، وكما كان البهلول يأتي بالأخبار قبل انتشارها، فإن (دلول) في الرواية يخبر بما سيحدث قبل معرفته وانتشاره بين الناس، كما أخبر (أبو زهرة) بعودة (أحمد الحسان)، فتسير الرواية وفقاً لمواقف (دلول) وأفكاره، وتحضر الشخصية التراثية بصفاتها وأفعالها، وما علينا إلا استحضار الحوادث والشخصيات التراثية التي تدور في فلكها في مخيلتنا، فتصبح عملية المزج بين الزمنين عملية مقارنة للمواقف وتزيين للعمل الروائي.

---

(١) أحمد يوسف داوُد، الخيول، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الثانية ١٩٩٢م، صـ٨٥.

(٢) أحمد يوسف داوُد، الأوباش، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م، صـ٦٥.

لم تقتصر الرواية السورية على هذا النوع من الشخصيات، فتقوم الشخصيات الشعبية الأخرى، كالمنجّم والعرّاف والبصّارة و الحكواتي، بدفع مواقف الرواية عن طريق التنبؤ أو سرد بعض حوادثها، كما تتميز بالأثر التراثي الذي يجعل وجودها في الرواية عامل جذب وانتباه للمتلقي، فترمز (البصارة والمنجم) إلى طبيعة التفكير البسيطة للمجتمعات على الرغم من تطورها العلمي، إلا أن بذرة البدائية والجهل لا تزال تسيّر بعض الشخصيات، فينتقد شخصيات المجتمع الراقي التي تؤمن بالمنجّم وتسيّر أمورها ومشاريعها تبعاً لإرشاداته، وبذلك يحل المنجّم في مجتمع الضعف والتخلف محل الحكيم والمفكر في مجتمع القوة والعلم، وقد منح (المنجّم) للروائي فسحة للتعبير الحر عن نظرته إلى منظومة القيم السائدة في المجتمع، "عنَّ لي خاطرة فجأة، فارتديت عباءتي وتسللت إلى دار الدجال الأعظم أبو السعود الشامي الدمياطي منجم الملوك والسلاطين"(١).

إن المجتمع الذي يحكمه وزراء يؤمنون بالبصَّارة أكثر من إيمانهم بالعمل والتخطيط لمجتمع يثبت فيه التخلف ويثمر فيه الجهل، فالوزير يسيّر وزارته مسترشداً بآراء البصّارة وصاحب التجارة يخطط لتجارته معتمداً على مشورتها، "لقد تنبأت بإقرار القانون. هذه المرأة تعرف كل شيء، وهو يعتمد عليها أكثر من أي شيء. حتى حينما كان وزيراً كان يتسلل إليها طالباً المشورة والنصح!.. وقد التقى ذات يوم برئيس الوزارة خارجاً من عندها!.. تبادلا السلام محرجين"(٢).

هكذا كانت الرموز التراثية الشعبية وسيلة لنقد المجتمع والسلطة معاً، فيأمن الكاتب الرقيب، ويحدّث المجتمع بما يفهمه ويتناسب مع معتقداته مستغلاً كفاءة الشخصية الشعبية وتحررها من الرقابة التي تخضع لها الشخصيات الرسمية والسياسية، وقربها من العامة الذين يشكلون هدف الروايات وموضوعها في أغلب الأوقات.

ثالثاً- الشخصيات الدينية:

تتعدد أشكال استلهام الشخصية الدينية في الرواية السورية، فهناك استلهام للاسم فقط، وهناك استلهام للاسم عن طريق صفة أو حادثة معينة استند الروائي في استلهامها على الأثر الذي تخلفه الشخصية في الحدث الروائي.

---

(١) بشير فنصة، برج الصمت، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٧٥، صـ٤٧.

(٢) غادة السمان، بيروت٧٥، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى١٩٧٥، صـ٥٦.

فالشخصية الصوفية –مثلاً– رمز للخلاص، يلجأ إليها الكاتب كي يتجاوز حدود الزمن وينتقل إلى عالم يمنحه مساحة أكبر من حرية التعبير، حتى إننا نستطيع أن نصف الشخصية الدينية بأنها بر الأمان للكاتب، يعبر من خلالها ويتخذ منها مرشداً إلى حقيقة الأمور وبواطنها. انقسمت الشخصية الدينية في الرواية السورية إلى ثلاثة أنواع:

١- شخصية دينية عامة.

٢- شخصية صوفية.

٣- شخصية دينية شعبية.

١- الشخصيات الدينية العامة :

كان استدعاء الشخصية الدينية جزئياً يخدم فكرة معينة للكاتب، ولم نلحظ انصهارها في الحدث الروائي، بل كانت أداة تعبيرية عن حادثة معينة يهدف الكاتب من خلالها إلى إجراء مقارنة تاريخية بين واقعنا اليوم وماضينا، فيحقق بذلك هدفين: الأول هو عملية استحضار وتأصيل تاريخي، والثاني: المقارنة النقدية بين عصرين، كما في رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، فقد استدعى شخصية سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه مذكراً بحادثة المرأة التي تطبخ الحجارة لأولادها، وقد وظف الحادثة في تصوير الحاضر ومقارنته بالماضي، لذلك يذكر هذه الحادثة التاريخية عندما يخرج (علي) ليلاً فيرى كنّاساً ينام في مدخل أحد البيوت، فتشابه الحادثتين من جهة، واستحضار شخصية عمر بن الخطاب حيث العدل والسهر على أمور الرعية من جهة ثانية، يقودنا مباشرة إلى التعرف على واقع الرواية، أَهو مشابه لزمن سيدنا عمر رضي الله عنه رمز العدل، أم أنّ العدل مفقود؟. وعلى الرغم من بساطة الاستلهام لشخصية عمر رضي الله عنه في رواية (رسمت خطاً في الرمال)[(١)] كونه محدوداً للتدليل على واقعة بعينها ومقارنتها بزمن الرواية، فقد أعطى نتيجة هذه المقارنة عندما ذكر أن سيدنا عمر صنع للعرب أمة وإمبراطورية، في حين فرّطنا نحن بهذه الإنجازات.

إن حديث (الراهب) التاريخي عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم والخلفاء من بعده لا يتعدى كونه تذكيراً نقدياً للحاضر من خلال الحديث عن بداية الدولة الإسلامية التي بناها النبي وأصحابه لتجمع شمل المسلمين ، ولكن بموتهم عادت إلينا نعرات الجاهلية وفرقتها، عاد الظلم وعادت "الصحراء

(١) رسمت خطاً في الرمال، صـ٢٦١.

تبتلع الدماء يغور فيها ذلك الذهب الأحمر.. كل بطون الأعراب وأفخاذها سالت دماؤها وبقيت الصحراء صفراء.. منذ أول فجر لم تقم دولة في هذه الديار إلا على القهر"(١)، وقد أدت الشخصيات دورها في تفسير الظاهرة -ظاهرة وجود الدولة العربية وتمزقها- فاكتسبت الرواية شرعية تاريخية تجعل حوادثها وتفسيراتها أكثر تعبيراً عن الواقع.

وقد تكتسب الشخصيات بعداً روحياً رغم التوظيف الجزئي، فمجرد ذكر الشخصية يستدعي حوادث ومواقف ماضية تثير حماسة أو توجه نقداً للحاضر، إنها عملية الاقتداء بسلوك الشخصيات الدينية التي ينشدها الروائي (ناصيف) متحدثاً في روايته (العشق والثورة) عن الثورة أيام الاستعمار الفرنسي، كما يتحدث عن الانفصال من خلال قصة الجدة (زنوبيا) التي تعد رمزاً للمرأة العربية المقاتلة، المرأة التي اعتادت على المصاعب وشاركت الرجال أمور الحياة بأكملها، وفي هذا الجو المشحون بالثورة والعشق، يذكر الروائي قصة سيدنا علي رضي الله عنه يوم خيبر ويمزجها بالخيال الشعبي، وفيها يوقف علي الشمس في كبد السماء، لأن اليهود ينتظرون حلول الظلام ليختفوا كالجرذان، فتستعيد شخصيات الرواية هذه الحادثة لتبين الفارق بين الثوار والفرنسيين، حين يتقابل الحق مع الباطل، معللة أسباب المعركة وخططها استناداً إلى الحادثة والشخصية الدينية، فتصرخ (زنوبيا) خشية حلول الظلام وتقول: "ستغرب الشمس ويفلت الجرذان .. في معركة خيبر كاد اليهود يفلتون لكن عليا بن أبي طالب رد الشمس.. أجل. .. رد الشمس، هكذا يروون، رآها تدنو من الأفق، واليهود يستبشرون بليل يحميهم من سيفه. فرفع يده.. أشار إليها أن عودي إلى كبد السماء أيتها الشمس فعادت ثم انقض عليهم حتى أبادهم عن بكرة أبيهم"(٢). كما نجد في الرواية شخصية (زينب) العاقلة الحافظة للقرآن، فالرمز وسلوك الشخصية منسجمان مع الحدث الذي يعبران عنه.

ومن الشخصيات الدينية استلهم الروائيون شخصية (المهدي)، وقد تجاوزت إطارها الفردي فأصبحت رمزاً لفكرة و موقف أكثر من كونها شخصية ذات صفات معينة، فاستلهمت من التراث الإسلامي، ولكن أضيفت إليها "إضافات جعلته أقرب إلى الأسطورة منه إلى الحقيقة"(٣). وقد تذكر شخصية المهدي مباشرةً، أو يشار إليها إشارة، وقد يمنح الكاتب إحدى شخصيات روايته صفات المهدي، فتعددت صورة الرمز في الروايات التي تستلهم شخصية المهدي بتجلياتها المتعددة،

---

(١) رسمت خطأً في الرمال، صـ١١٥.

(٢) عبد الكريم ناصيف، العشق والثورة، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٩م.صـ١٤٢.

(٣) محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، صـ١٦٠.

ومنها رواية (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، فيتحدث عن رجل يخرج من (عين الشمس) "ليملأ الدنيا عدلاً وقسطاً بعد أن مُلئت قبله جوراً وظلماً"[١].

يعود سبب استلهام فكرة المهدي أو المخلص بكثرة إلى تعاظم الظلم ضد الشعوب، فلاذت بمعتقداتها راجية أن يعود المخلص الذي يزيح عن كاهلها ما تعانيه، فكلما ازدادت قسوة الواقع وعجز الناس عن مواجهته ازداد إيمانهم بالمهدي أو المخلص، ومما لا ريب فيه أن فكرة المخلص تنطوي على سلبيات تتجسد في عجز الشعوب عن المواجهة، وتتجلى إيجابيتها في عدم اليأس وانتظار اللحظة المناسبة، إنه الأمل بأحقية العيش والمساواة مهما طال الزمن واستمر الظلم. كما استلهم الكاتب شخصية أخرى موازية لشخصية المهدي، إنها شخصية الخضر، نقطة الضوء والحكمة في العالم المظلم، فهو الذي يساعد الناس ويجيب عن أسئلتهم غير المعلنة، فإذا وصلت شخصيات الرواية إلى طريق مسدودة، أمدها الروائي بشخصية الخضر، إما بصورة مباشرة، أو عن طريق حلم تحلم به الشخصية الروائية، لأن الحلم بالخضر كفيل بانفراج الأزمات ودفع الكربات. شارك الخيال الشعبي في صياغة شخصية الخضر ورسمها، فيمتزج الخيال بالحقيقة، فتحشد المخيلة الشعبية إمكاناتها وآمالها في صياغة هذه الشخصية بما يتناسب والعصر الذي تعيشه وطبيعة المشكلات التي تواجهها، فهو الفارس الذي تطوي فرسه "الفيافي والقفار في البر والبحر والسماء، لا تبتل لها قدم، ولا يخفق لها جناح... وبين البحر الأبيض والبحر الأحمر ندهته: يا سيدي يا أبو العباس، فتفجر النبع من البحرين، ومن الماء الذي شرب منه شربت.... مني ومنكم الدعاء، ومنه القضاء"[٢]. و لم توظف شخصية الخضر توظيفاً فنياً في الروايات كلها، بل قد يضفي ذكره الهيبة والمكانة على شخصية ما، أو يزين حدثاً ما، ففي رواية (العشق والثورة) لـ(ناصيف)، تشبه الجدة (زنوبيا) الشيخ بالخضر لأنه قد ظهر بمظهر يوحي بالهيبة "وهو يمتطي فرسه البيضاء، زنوبيا مستعدة لأن تحلف إنه كان هو نفسه الخضر"[٣].

٢- الشخصيات الصـــوفية :

استلهمت الشخصية الصوفية في الرواية السورية كرمز دون أن تبني عليها حوادث الرواية بأكملها، كما نلاحظ أن الروائي لم تكن لديه معرفة دينية كبيرة بالشخصيات الدينية، بل كان

---

(١) حيدر حيدر، الزمن الموحش،دار أمواج، بيروت، الطبعة الثالثة١٩٩١ م. صـ٢٣٨.
(٢) نبيل سليمان، مدارات الشرق بنات نعش، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية١٩٩٤، صـ٥٥٠.
(٣) العشق والثورة، صـ٨١.

توظيفها مجرد إشارات لا تتجاوز إطار الثقافة العامة، أو ما اشتهرت به الشخصية بين الناس، فلم أجد في الرواية السورية كالرواية المصرية توظيفاً مكثفاً لشخصيات صوفية لها دلالات عظيمة كشخصية ابن عربي ، السهروردي، يمكن أن تعبر عن الواقع بجدارة، فلم يكثر الروائي السوري من توظيف الإشارات الصوفية واستخدامها، بل اكتفى بالإشارة إليها كي تحمل رمزاً أو فكرة معينة يسعى الكاتب لتسليط الضوء عليها وربطها بما يقابلها في الواقع.

نجد في رواية بشير فنصة (برج الصمت) قراءة جديدة للتراث الصوفي، إذ يعيد إلى الأذهان المواقف التي حدثت لشخصية صوفية، محاكماً المواقف السابقة، ومقدماً نظرة ورأياً جديدين حول هذه الشخصية، ويجعل ذلك في غطاء تاريخي، كون الرواية تمثل رسالة مخطوطة منذ القديم، فيستخدم تقنية المخطوط لطرح أفكاره، مذكراً بـ(الحلاج) ومؤكداً أنه شهيد الحق، ثم يسرد لنا حادثه صلب (الحلاج) على شاطئ دجلة، ناقلاً من خلال الفكر الصوفي تصرفات وأفعال الشخصية وما يكتنفها من غموض لا يفهمه الجميع، لذا يؤكد أن "من الصوفية من يرفع شأنه ويجعله مع النجم ..إن جماعة من أتباعه وقفوا حيث صلب شهوراً ينتظرون ظهوره على دجلة!"(١)، وفي هذا إشارة لما للصوفية وما عليها، وبالتالي فهي رمز للواقع حيث لا بد من أن يخالط الإيجابي شيء من السلبيات، ولكن لا يعني هذا أن ننسف فكراً واتجاهاً كانا سائدين لفترة من الزمن.

يجادل الروائي شخصية (ابن قدر الدين) (شيخ التكية)، فينشر من خلال هذه المناقشة الآراء السابقة وآراءه اللاحقة حول الصوفية ورجالها، ساعياً إلى إعادة التفكير والمناقشة في كثير من المعلومات التاريخية حول الصوفية وفرقها، فقد تعرضت هذه المعلومات للزيادة أو النقصان على يد الأتباع والمريدين، أو التشويه من فريق آخر، فيؤكد أن شيوخ الطريقة كانوا كسائر البشر، ولكن من جاء بعدهم قد جعل لهم كرامات، وفي هذا إشارة من الكاتب إلى تفشي الجهل وانعدام الإخلاص في العمل، فيدلي كل إنسان بدلوه دون دليل أو محاسبة، وعليه فإنه يحق لنا وللكاتب أن نقرأ بروح محايدة جديدة كل ما تقع عليه أيدينا كي نتوصل إلى فهم الحاضر من خلال قراءة صحيحة للماضي، "ولنبدأ بسيرة جلال الدين لنجردها قدر المستطاع من الأساطير"(٢)، "أصارحك القول إن جلال الدين كان بشراً كسائر البشر، فلم يكن يطير في السماء، ولا يمشي

---

(١) برج الصمت، صـ١٣٥.

(٢) برج الصمت، صـ١٣٩.

على الماء، .. كما أن من جاء بعده من التلاميذ قد أحاطوا شخصه الراحل .. بهالات من الكرامات ونسجوا من حوله وحول صاحبه شمس الدين الحكايا والأساطير، فابتعدوا بهما عن الواقع"(١).

تستمر الرواية في عرضها لمواقف علماء الماضي ومخالفاتهم ووشاية بعضهم بالآخر مستخدمةً مواقف حدثت بينهم، سعى من خلال هذه الإشارات لتوضيح ما للمخالفات والمجادلات من أثر في الأمة، فبظهورها يدبُّ الوهن والضعف في أوصال الأمة الواحدة، لذلك يتركز حديث الروائي حول خلافات الماضي، لكنه خرج من سلطة الزمان والمكان، لنرى أن أي فكر لمجموعة معرض للنقد البنّاء، فاستخدم الروائي حادثة معينة جرت للسهروردي مع ابن صلاح الدين الملك (الظاهر صاحب حلب)، وفيها يميز بين العالم الذي يمتلك الحجة والدليل، والعالم الذي لا يعمل العقل ويمثل رأي السلطة دائماً، ولذلك يتعرض السهروردي للوشاية والسجن و الصلب.

يستفيد القارئ من سرد هذه الحوادث في فهم الماضي بروح محايدة نستطيع من خلالها فهم أوضاع الأمة، حين يُقتل العلم الأصيل النافع، ويعلو شأن العلم الممزوج بالشعوذة وخدمة السلطان، "نعاني هنا الأمرين من زبانية السلطان وجماعة الشيخ أبو القاسم الحسون الورداني.. إنه يسيطر على عقول الكثيرين من العامة والخاصة في البلد، ويتاجر بالتمائم والتعاويذ"(٢).

٣- الشخصيات الدينية ذات الطابع الشعبي:

يكثر استلهام مثل هذه الشخصيات في الرواية، فتؤدي دوراً فاعلاً في كشف سلبيات المجتمع، أو في النقد المباشر للشخصيات الدينية التي تهمها الحياة وملذاتها أكثر مما تهمها تعاليم الدين، إذ تتخذه مطية لتحقيق مآربها. وتستخدم الشخصيات الدينية –أحياناً- في كشف مواقف الشخصيات السلبية، فيشكل استلهام هذه الشخصيات نقداً للواقع الذي تتكامل فيه القوى الدينية مع السلطة لتضليل الفقراء وعامة الناس.

لم تكن الشخصية الدينية الشعبية سلبية بذاتها، بل كانت دعامة للفقراء يلجؤون إليها وقت الحاجة، فقد ارتبطت شخصية الولي بالمعتقدات الشعبية، فأصبحت مزيجاً من الموروث الشعبي والديني، كما تضيف إليه المخيلة الشعبية بين الفينة والأخرى أوصافاً وكرامات تمكنها من الاعتماد عليه لسد حاجاتها المادية والنفسية، فيصبح الولي شخصية دينية تفهم في أمور الدين، وشخصية

(١) برج الصمت، ص١٣٦.
(٢) برج الصمت، ص١٥٠-١٥١.

اجتماعية وسياسية واقتصادية تفهم في أمور الواقع وتعرف كيف تدير أمور الحياة.

أبدع الروائي في استلهام الشخصيات الشعبية عموماً، والدينية منها على وجه الخصوص، فكانت مجالاً للنقد والكشف والتنبؤ بحوادث الرواية، فتكشف شخصية الولي حوادث مرت لا تستطيع الشخصيات التي تحيط بالولي معرفتها لكونها حوادث ماضية أو غامضة أو ذات مغزى يفهم من سلطة النص القديم وسلطة الولي المعنوية .

تقوم شخصية الولي في رواية (الفهد) بالكشف عن حادثة قديمة حدثت مع ملك عادل مع رعيته مسرف على نفسه، وقد جعل الكاتب هذه الحادثة بمثابة المحاكمة لتصرفات شخصيات الرواية، فجعل من الملك العادل رمزاً تتناوب الأجيال على ترديده "روى الشيخ له حكاية: كان في قديم الزمان رجل عادل. وفي قصره عاش كما يعيش الملك، لكنه كان يحيا خارج القصر حياة خاصة تختلف عن حياة الملك.. في الشوارع لم يعرفوه، قتلوه، سحبوا جثته ومثلوا بها. وفي الصباح عرفوا ما فعلوا فأصابهم حزن وغم، ندبه الفقراء والسكارى والشحاذون والذين لا منازل لهم.. أتعرف ما حدث لهذا الرجل يا بني؟ لقد ظلت جمجمته ألفي عام سائبة فوق الأرض، وإذ مر بها أحد الأولياء ومعه قومه سألوه ما هذا قال: هذه جمجمة رجل رفضته النار والجنة فبقي منشوراً على سطح الأرض. ولم يصدقوا، فضربها ولي الله بعصاه وقال لها: تكلم يا عبد الله فاهتزت.. وراحت تروي.. ما حدث لها قبل الموت وبعده)[1]، فالولي هنا سلطة حكيمة تقاضي تصرفات البشر، فتكافئ المحسن وتبين محاسن أفعاله كي يتأسى الناس بها، فيقوم حبيب النجار، وهو ولي من أولياء الله، في رواية (العشق والثورة) بالدور ذاته، إذ "يبارك ويمدح شخصية سيئة حسب اعتقاد شخصيات الرواية، ثم نكتشف فيما بعد أنها قامت بأعمال حسنة"[2]. تبتدع المخيلة الشعبية صفات للشخصيات كي تكون مثالاً للخير أو الشر، فيقوم الولي بدور الترغيب والترهيب، وتصبح شخصيته ملاذاً تسرد فيه الشخصيات ذنوبها، وتنتظر حلاً ومغفرةً لهذه الذنوب. ومثل هذا الفكر الشعبي لا يقتصر على الدين الإسلامي فحسب، بل نجده في الفكر المسيحي أيضاً حين يعمد الإنسان إلى سرد أخطائه في الكنيسة، فيتخلص من تأنيب الضمير، ثم يحاول أن يبدأ حياة جديدة مختلفة بمباركة من الولي كما فعلت الشخصية التي ارتكبت تسعة وتسعين خطأ، فبارك لها الولي التوبة، لأنها أنقذت فتاة حاول أحدهم نبش قبرها والاعتداء عليها، وفي هذا مخاطبة للضمير الشعبي وبثٌّ للطمأنينة في نفسه بأن الحق منتصر والخير لا بد أن يجد من يثمنه،

(١) حيدر حيدر، الفهد، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الثالثة١٩٩١، صـ ٩٨-٩٩-١٠٠.

(٢) العشق والثورة، صـ١٦٤-١٦٥.

وهنا تطغى تجاذبات دينية وشعبية متعددة، فالعدد تسعة وتسعون يذكرنا بالرجل الذي قتل تسعة وتسعين نفساً ثم اختلفت ملائكة الجنة والنار في أمره. و قد تكون شخصية الولي مثالاً للإنسان المظلوم الذي فقد حقه، فيتعاطف الناس معه في وجه الظالم، وبذلك تحصل الشخصية على تزكية شعبية تناصر حقوقها، ففي رواية (أرض السياد) ينبري المهندس (أنور) للدفاع عن (السياد) الذين غشّهم الأمير (غزلان) واشترى أرضهم بثمن بخس، فعندما يجعل (العجيلي) هذه الأرض المغتصبة ملكاً (للسياد) فكأنه يؤمن شروط زيادة النقمة على الأمير (غزلان) "كون الأرض ملكاً لأناس طيبين، فتحل على الأرض اللعنة فلا ينبت فيها العشب"[١]، ونشعر بالفرح لأن الغاصب لم يستفد منها شيئاً، فلجوء الشخصيات الشعبية إلى قدرة الولي ضد الأمير (غزلان) نابع من إيمانها بعجز القدرات الواقعية للمهندس (أنور) التي جلبت له المصائب وتم نقله.

يلجأ الروائيون إلى الشخصيات الدينية الشعبية كلما كان الواقع قاسياً على الإنسان، وحين لا توجد طريقة لرفع الظلم سوى اللجوء إلى الغيبيات التي تمنح الإنسان دفء الشعور بأن المحاسبة حاصلة لا محالة، كما تؤدي دوراً في تقريب النص من ذوق المتلقي المنهك من تعاقب الحوادث المظلمة عليه. ولم يكن دور الشخصيات الدينية إيجابياً في الحالات كلها، فقد أدت دوراً سلبياً يتجسد في خدمة السلطان لأجل المصالح الشخصية، وقد يكون الدين مجالاً للشخصية الوصولية، لتحقيق مكاسب فردية. انتشرت مثل هذه الشخصيات في الرواية السورية، فتعرضت للنقد والتجريح، كما وضحت تغير القيم وانتشار الجهل والتخلف في المجتمع، وقد تعددت الروايات التي تعالج ضعف المجتمع وتخلفه من خلال تسليط الضوء على الدور السلبي للشخصيات المشعوذة التي تتقن أي شيء يخدم مصالحها. وبتعدد الروايات تتعدد طرق معالجة هذا الموضوع، فنجد في رواية (الخيول) لأحمد يوسف داود شخصية (حسين السعيدي)، وهي شخصية دينية وظيفتها مساعدة ملاك الأراضي عند الضرورة، فهي تمثل تعاون السلطة السياسية ممثلة في (عاصي أفندي) مع السلطة الدينية ممثلة في (السعيدي)، فيكون لهذه الشخصية مظهر ومخبر، مظهرها التدين ومخبرها الفسق والفجور، لذا لا يتوانى في الاعتداء على (سعدى) عندما تأتي إليه طالبة لبركاته للمساعدة في الإنجاب، ثم يقتلها خوفاً من الفضيحة، "طلب كأساً من نجم الدين فأحضر قدحاً فخارياً صب فيه محلوله المميت.. وسكب السائل ببرودة وهدوء في فم المرأة.. ثم في النهاية همد القلب وتوقف"[٢]. يحشر الكاتب مثل هذه المواقف السلبية سعياً وراء إثبات فساد الشخصية، لذا

(١) عبد السلام العجيلي، أرض السياد، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى ١٩٩٨، صـ٥٢.
(٢) الخيول، صـ٦٦-٦٧.

يأتي بموقف سيء آخر تقوم به هذه الشخصية السلبية يتمثل في محاربة الرجل (البهلول) الذي يتميز بالصدق، وقد يصل الأمر مع بعض الشخصيات الدينية الوصولية إلى تجاوز المألوف في مــدح السلطان، فيغدقون عليه الألقــاب والنسب الشريف، بل يجعلون له الكرامات، "هل تعلمون يا حضرات العلماء الأعلام أن سيدنا ومولانا السلطان المعظم هو من نسل الرسول صلوات الله عليه !!."(١)، ودافع بعضهم الآخر عن السلطان ليس اقتناعاً به، وإنما تحقيقاً لمصالح فردية، فنادى في الناس أن طاعة السلطان تدخل صاحبها الجنة "- ماذا فعلت حتى وصلت إلى هنا ؟

أجابه وبلغة بطيئة صعبة الاستيعاب قليلاً:

- أطعت أميري وسيد نعمتي"(٢). كما استخدمت الشخصية الدينية في التعبير عن الجهل وسيطرة الوصوليين، كذلك استخدمت رمزاً يعبر الروائي من خلاله عن ضعف الأمة نتيجة لضعف مكوناتها، حيث مكر السلطة، وفساد رجال التجارة، ووصولية رجال الدين.

ولم يقتصر استلهام الشخصية الدينية للتعبير عن جانب الخير أو الشر، بل استخدمت كرمز للإقطاع أو الثورة، فلا تتجاوز كونها أداة تعبيرية يعبر من خلالها الكاتب عن فكرة ما،كما في رواية (حسيبة) التي تستعين بالشيخ (حمزة) كي تنجب، ولكن التصوف والحضرة لا تفيدان في شيء، فتصبح (حسيبة) رمزاً للأمة التي جربت الإقطاع والثورة ولم تحصل على شي، لأن الباحثين عن الغنائم كانوا يفسدون كل شيء ويحصلون على كل شيء.

ومما لاحظناه في استلهام الشخصيات الدينية عامة اضمحلال الدور الإيجابي للشخصية مقابل الدور السلبي، ومرد ذلك إلى روح السخط على مكونات المجتمع التي كانت سبباً في ما وصلنا إليه من تخلف وضعف، فكان دور الشخصيات الدينية الناصحة للمجتمع بسيطاً في الرواية حاول الروائي من خلالها إيضاح فكرته عن الصـوفية أو غيرها، ففي رواية (برج الصمت) كان شيخ التكية (ابن قدر الدين) أداة الروائي في "كشف الحجب ومعرفة أسرار الصوفية"(٣).كما لعبت الشخصية الدينية الناصحة دوراً في مواجهة الحكام، فعندما يعجز عامة الناس عن فعل شيء تكون مهمة رجل الدين نصرة المظلومين كما فعل (ياقوت العرش) في رواية (السبع الأشهب) حين "سمع الشيخ ياقوت بمضايقات رجال الحكومة للشيخ الفراتي ... فأرسل إلى الوالي رسالة

(١) برج الصمت، صـ٢١.

(٢) جمال الدين خضور، رقصة العراة المفجوعة، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى١٩٩٤م، صـ٤٤.

(٣) برج الصمت، صـ١٣٤.

مع أحد مريديه تقول: إياك وكسر قلوب الناس !... إن لم تحكم بالعدل فاعلم أن الله عزيز ذو انتقام"(١).

لقد لعبت الشخصيات الدينية دوراً بارزاً في الروايات، بدءاً من التعبير عن عصرها والتذكير به، وانتهاء بتقديم نماذج للخير والشر، وقد سجلت نماذج الخير والشر حضوراً جماهيرياً كون الوازع الديني متأصلاً في عموم طبقات المجتمع ، ومما نسجله للشخصية الصوفية رفدها للروايات بطاقات رمزية وتعبيرية تجعل أفكارها تنوس بين الفلسفي والواقعي، فاختلط الفلسفي بالواقعي لتخرج الرواية بإسقاطات معاصرة تثري العمل الروائي وتعمق أهدافه الترفيهية والوظيفية.

رابعاً- الشخصيات الأدبية :

وظف كتاب الرواية عدداً كبيراً من الشخصيات الأدبية، فكانت رمزاً يمثل فكرة عامة تعبر عن موقف الناس من الأحداث، مما جعل توظيفها يتراوح بين القوة والضعف بحسب طريقة التوظيف أو الهدف منه.

وقد تمثل حياة الشخصية الأدبية نصاً تراثياً يؤسس لرواية حديثة، ينقل الروائي من خلالها مراحل حياة تلك الشخصية الأدبية، ولا يغفل عن بعض الإسقاطات على الواقع المعاصر.

حملت الشخصيات الأدبية في أدبنا العربي اتجاهات فكرية تكاد تميز كل شخصية من غيرها ، فكان المتنبي رمزاً للطموح والأنفة، والمعري رمز التقشف والعلو والزهد والحكمة، في حين مثَّل امرؤ القيس وبشار بن برد وأبو نواس رمز الفسق واللامبالاة، وهكذا مثلت كل شخصية أدبية نمطاً حياتياً يؤمن به مجموعة من البشر، فتوزعت الأعلام الأدبية في الرواية مؤدية دورها التزييني للشكل والمضمون، سواء أكانت عاملة أم مجرد اسم علم تنطق به شخصيات الرواية. وسندرس رواية بنيت كاملة على حوادث حياة شخصية أدبية معروفة، محاولين من خلالها كشف محاسن توظيف الشخصية الأدبية ومساوئها، مع الإشارة إلى روايات أخرى وظفت الشخصية الأدبية بصورة تعبيرية للمساعدة في كشف الغموض عن موقف معين أو دفع حوادث الرواية إلى نهايتها، ولم يقتصر الأمر على توظيف الشخصيات التراثية العربية، بل تعداها إلى الشخصيات الأجنبية المشهورة في مجال الثقافة والفن. كما تعددت الدلالات وتنوعت الأهداف، فتشير الشخصية إلى دلالتين متناقضتين-أحياناً- بحسب الهدف الذي أراده الكاتب في استدعائه لتلك الشخصية.

(٢) السبع الأشهب، صـ٦٧-٦٨.

تكثر الشخصيات الأدبية في الرواية السورية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: المعري، وابن عمار، وأسامة بن منقذ، والكواكبي..وغيرهم، وقد اتفقت الرواية السورية مع العربية في اعتمادها الدلالات المعروفة لهذه الشخصيات، فكانت شخصية المعري مدخلاً إلى دخول عالمه الفلسفي، ونقل هذا العالم بتناقضاته إلى واقعنا، فيتحول الغموض الفلسفي نتيجة التعمق الفكري إلى غموض واقعي بسبب تدهور الحياة الإنسانية وانحطاطها، ففي حين يسعى المعري إلى الكمال، يسعى الإنسان في واقعنا إلى أبسط مستلزمات الحياة والأمان، فلم يبق في عالمنا ما يشابه حياة المعري سوى التقشف والحرمان اللذين فرضهما سوء الحال.

بنيت بعض الروايات السورية على تاريخ شخصية أدبية بعينها، ولكن حياة الشخصية كانت مدخلاً للتعبير عن العصر بأكمله، حتى تكاد تغيب التفاصيل الخاصة بالشخصية أمام تفصيلات الواقع التاريخي لعصرها، فيلجأ الكاتب إلى تناول المواقف والأحداث التي تمر بها الشخصية، مستثمراً عناصر الرواية (اللغة - الشخصيات - الأحداث) لتعطي رؤية تتسم بالقدم للرواية، فلا يُدخل أي موقف معاصر أو شخصية معاصرة إلا تلك الإشارات الدالة على سبب إعادة تاريخ تلك الشخصية، فإحياء التاريخ يحقق أمرين: الماضي المشرق والموثق، وبناء المستقبل استناداً إلى تجارب الماضي وحوادثه. ففي رواية (رحلة عذاب) لدياب الراشد تتحول مشكلات (ابن عمار)[(١)] إلى مشكلات دولة العرب في الأندلس بأكملها، وتسلط الأضواء على دسائسه ومنافسته لغيره لتغدو منافسة عامة تشمل دويلات الأندلس، ثم ما تمثله مشكلات الأندلس من إسقاطات معاصرة على واقعنا المشتت المؤلم. تظهر حقيقة هذا الانتقال من تاريخ ابن عمار الشخصي إلى تاريخ الأندلس القديم وصولاً إلى واقعنا المعاصر في حوادث الرواية كلها، فكان الانتقال من الخاص إلى العام سمة بارزة لجميع القضايا التي تمت مناقشتها في الرواية، حتى موته لم يذكره الناس إلا مقارنة بما يقاربه، فقد نسي الناس مأساة موته وتذكروا ما يوازيها في حياة الأندلس وهو سقوط طليطلة، لقد "ترك في نفوس معاصريه أثراً كبيراً، غير أن سقوط طليطلة جعل الناس ينسون مأساته،

(١) انظر: ابن الأبار، الحلة السيراء، الجزء الثاني، تحقيق حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، صـ١٣١-١٣٤: "محمد بن عمار بن الحسين بن عمار المهري ذو الوزارتين، أبو بكر، أصله من قرية بشلب تعرف بشَنَّبوس، .. وتعلق في أول أمره بالمعتمد محمد بن عباد، حين وجهه أبوه المعتضد محارباً لشلب، فنزع إليه، وبلغ من المنزلة لديه أن غلب عليه. ثم صحبه بإشبيلية، وكان يحضره مجالس أنس ويستدعيه إليها، ويؤثره .... على خاصته ويستريح إليه بسره.. وكان ابن عمار شاعر الأندلس غير مدافع ولا منازع، إلا أن مساوئ أفعاله ذهبت بمحاسن أقواله، أدمن الخمر، وهوّن على نفسه الغدر، فأداه ذلك إلى رداه". انظر أيضاً: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد الرابع، دت، صـ٤٢٥: "فتحيل المعتمد عليه وسدد سهام المكايد إليه، حتى حصل في قبضته قنيصا، وأصبح لا يجد محيصاً، إلى أن قتله المعتمد في قصره ليلاً بيده، وأمر من أنزله في ملحده، وذلك في سنة سبع وسبعين وأربعمائة بمدينة إشبيلية. وكانت ولادته في سنة اثنتين وعشرين وأربعمائة".

ويتذكرون دوره في معاهدته الفونسو على الطليطليين مما تسبب في سقوطها بعد موته بسنة.."[١].

تمثل رواية رحلة عذاب صورة قديمة عن واقعنا المعاصر أراد الكاتب من خلالها أن يصور ضعفنا وضياع بلادنا الواحدة تلو الأخرى في غفلة من تناحرنا وتضارب مصالحنا الشخصية، فكانت أندلس الأمس وطن العرب اليوم، وكان ابن عمار إنساناً كأي إنسان عربي في زماننا يعيش بوحي الغريزة والمصلحة ويميت العقل الذي يطالبه بالتعاون بين مكونات هذه الأمة، فأسقط الكاتب الأحداث التاريخية على المعاصرة بغية كشف جوانب الضعف والتمزق في أوطاننا، لذا تشغل حياة الشخصية الأدبية جوانب الرواية كاملة، وما علينا إلا المقابلة بين العصرين.

تقسم الرواية إلى أربعة فصول: الفصل الأول البشارة، الفصل الثاني رحلة العذاب، محاولة الهرب، الفصل الرابع رحلة العذاب الثانية، ولم نجد عنواناً للفصل الثالث، لعل الكاتب رمز بهذا الحذف لعنوان الفصل إلى ظاهرة الغياب التي خلفتها لدينا مصيبة الأندلس. تضم فصول الرواية عناوين كثيرة يمثل كل واحد منها محطة مهمة في حياة الشاعر ابن عمار، ومنها البشارة، رحلة العلم، رحلة التكسب، ابن عمار في بلاط المعتمد، الصراع مع البربر، الصديقان، في شلب في قصر الشراحيب، الأحلام، وكما تحدثت حوادث الرواية عن حياة الأندلس الوطن، وحياة ابن عمار المواطن، كذلك أظهرت العناوين -إضافة إلى محطات حياة ابن عمار- أهم الأحداث في الأندلس (في شلب، سقوط مرسية، حصار إشبيلية، حصار غرناطة، ضم قرطبة).

يتطلب توظيف الشخصيات الأدبية لغة روائية تعبر عن حال هذه الشريحة من الناس، وتمثل حياتهم أصدق تمثيل، فكانت لغة الرواية -بحق- ابناً شرعياً لشخصياتها الأدبية والسياسية، فتكشف فصول الرواية عن لغة تتناغم مع الفترة الزمنية التي تنقلها تناغماً يوحي بالزمن والمضمون، ويعطي انطباعاً عن النص وكأنه كتب في زمان ابن عمار مع الإتيان بشيء من مخطوطات قديمة أضيفت إلى الرواية كجزء من طريقة السرد المعتمدة على التوثيق والإحالات التي تصبغ الرواية بصبغة تاريخية موثّقة، فأملت الشخصية على الكاتب تراثية السرد و المضمون.

عكست شخصية ابن عمار فلسفة الكاتب والمجتمع المعاصر معاً بما تتمتع به من أبعاد رمزية وتأويلية، لذلك ننظر إلى المأزق المصيري لشخصية ابن عمار على أنه مأزق الإنسان العربي المعاصر بواقعه المنحط الذي تسوده الوساطة والقيم المادية الزائفة، وبدلاً من تغيير الواقع السلبي

(١) رحلة عذاب، ص٢٠٢.

ينجرف معه، فـ(الراشد) يطمح من خلال كشف أسباب ضياع الأندلس إلى شحذ العزائم والتذكير بالماضي من جهة، والمطالبة بتجنب حالات الفرقة والفساد من جهة ثانية، فتعم المعاناة طبقات المجتمع كافة، ومنها أصحاب الأدب الذين لم يجدوا لبضاعتهم قيمة بسبب وضعهم الاجتماعي، لذا شعر ابن عمار بالمرارة لأن أحداً لم يسمع شعره، "فجاشت نفس ابن عمار جيشة أذهلته عن اسمه، وكادت تسيل عرقاً على جسمه، لكنه احتمل الغضاضة، لأن مهيره مال بعنقه إلى كيس الشعير، ولم يكن أقل حاجة من مهيره لثمن هذا الكيس"(١). ولم تقتصر الفوضى على سوق الأدب، بل شملت أعلى سلطات الدولة، فأصبح تغير الولاة والتمثيل بهم ملمحاً همجياً وفوضوياً من ملامح المرحلة، "وبينما (ابن عمار) يقلب نظره في حديقة المنزل أحس بالاضطراب، وألحت عليه رجفة واضحة، وهم أن يهرب... فقد وقع بصره على عشرات الجماجم مثبتة في حديقة القصر على رؤوس الرماح، وقد كتب عليها أسماء القتلى"(٢). لقد كادت الواقعية التاريخية لشخصية ابن عمار أن تضعف الرواية وتؤثر في بنائها الفني، لولا حسن المخرج للكاتب حين حمّلها همّاً إنسانياً جعلها ممثلة للإنسان العربي بطبقاته الاجتماعية المختلفة، فابن عمار عاش أقسى حالات الحياة فقراً وخوفاً، كما مارس أبهى طقوس الغنى والترف والسلطة، فنقلت شخصيته الأدبية بإحساسها المرهف حالات النفس الإنسانية بمرورها في مواقف الفرح والحزن، ولا ريب أن الكاتب أيقن هذا الدور للشخصية الروائية وأدرك شهرة بعض الروايات استناداً إلى شخصياتها التي ارتبط اسم الرواية بها، فسار على الطريق ذاتها لتكون شخصية ابن عمار عنواناً آخر للرواية، فنذكرها باسم شخصيتها كما نذكر (مدام بوفاري) لـ(فلوبير)، ونذكر شخصية الأمير (ميشكين) في رواية (الأبله) لـ(دوستويفسكي)، وعندما نذكر رواية (البؤساء) لـ(فيكتور هيغو) فإننا نذكر شخصية (جان فالجان)، إذ شكلت الشخصية عماد البناء الفني وخلاصة المضمون الروائي، لذلك يقوم ابن عمار بتصوير طبقات المجتمع من خلال مروره بحالة الفقر والغنى معاً، وتعاملاته مع الناس في كلتا الحالتين، فيظهر الفارق بين تعاملات الناس مع الغني صاحب السلطان عن غيره، جسدت الرواية هذه المواقف في لقاء ابن عمار مع تاجر (شلب)، فقد أرسل ابن عمار أحد حجابه لاستدعاء تاجر الحبوب المشهور في شلب، واقتاده الحاجب إلى قصر الشراحيب، فدبّ الذعر في نفسه لكثرة الحراس والحجاب، وأدخلوه على مجلس ابن عمار الذي أحاط نفسه بهالة من العظمة وتربع على كرسي الأمير، وخاطبه ابن عمار بلين:

---

(١) رحلة عذاب، صـ ١٨.

(٢) رحلة عذاب، صـ ١٩.

"-اقترب مني أيها التاجر، هل نسيتني؟

- أقسم لك أني لم أفعل ما يؤذيك يا سيدي ..

- هون عليك يا صديقي ..إني استدعيتك لأظهر لك عرفاني بالجميل وأثني على كرمك...

- ألا تذكر أن شاعراً متجولاً دخل متجرك، وأعطاك قصيدة مديح يثني فيها على عبقريتك وفضلك ؟.

- أجل الآن أذكره، وأعجبني ذاك الشعر، وأعطيت الشاعر كيساً من الحنطة .

- كذبت، أعطيته كيس شعير واتهمته بأنه شاعر دجال ...

- سيدي، أنت ذاك الشاعر المتجول ؟

- نعم، أنا هو، ولقد دعوتك لأرد الجميل، كان عطاؤك قليلاً، لكنك الوحيد الذي أعطاني وتصفح شعري.."[١]. لقد صورت حياة ابن عمار تناقضات عصره وتقلباته، إذ يتحول الإنسان من فقير معدم بلا سلطان وبلا جاه إلى أمير غني ذي جاه وسطوة دون تدرج يذكر، إنها التقلبات التي جعلت الاستقرار حلماً يزور الناس في نومهم، ويقلقهم في صحوهم، لذا أتقنوا فن استغلال المناصب قبل فوات الأوان، فابن عمار كغيره أحبَّ "الثروة والرخاء والتسلط والقيادة، لقد عانيت كثيراً، خرجت من جحيم القاع الاجتماعي، لكني واثق من أن طريق المجد قد فتحت لي"[٢]، فتخرج شخصية (ابن عمار) من إطارها الفردي إلى إطار جماعي يعبر عن سمة تفكير المجتمع بأسره، فيؤدي استلهام مواقف الشخصية التراثية إلى تجاوز عيوبها والتطلع إلى واقع أفضل يحافظ على الأوطان بدلاً من ضياعها كما ضاعت أندلس ابن عمار.

لم تكن حياة الشاعر الإنسانية والسياسية بتقلباتها الميدان الوحيد الذي رسم الكاتب فيه صورة ابن عمار وعصره، بل عرج إلى ميدان الشعر والحياة الثقافية ليرسم من خلالها بعضاً من حياة الشاعر الثقافية، مسقطاً قسماً منها على حياتنا وثقافتنا، كاشفاً كساد شعره بسبب فقره، ثم يصبح شعره جزلاً بسبب منصبه الجديد، هكذا هي نظرة الناس إلى الإنسان، من خلال منصبه يحكم على كل شيء حتى ثقافته. ولكن الحال لم تتغير حتى في مساجلاته مع شعراء عصره وغيرهم، فقد كشفت الدسائس والضغائن المتبادلة طبيعة الأجواء الثقافية في بلاط الأمراء، وانعكاسها على حالة الأدب ككل، فيتحول إلى سلعة بيد السلطة التي جيرته لمصلحتها

(١) رحلة عذاب، صـ ٤٥.

(٢) رحلة عذاب، صـ ٤٩.

كما فعلت مع الدين، ففي أحد مجالس الشعراء التي يحضرها (ابن عمار) تتوضح الصورة حين يتخلص أحد الشعراء من ذنبه أمام الأمير بذم عدوه، يبدأ المجلس الأدبي باجتماع للشعراء عند (ابن عمار) كي يحقق لهم مطالبهم المادية عند الأمير، حين صار الأدب يتبع المال والسلطة التي تفننت في استغلاله، "ودعي ابن عمار إلى مجالسة الأمير، وكان عنده ثلة من الشعراء يطلبون منه أن ينقل إلى المعتصم شكواهم من إبطائه في إعطائهم ثمن مدائحهم، ودخل ابن عمار إلى المجلس ومعه الشعراء، فقال على وجه السرعة:

يا أيها الملك الذي شاد العلا ... معن أبوه وخاله المنصور

بفناء قصرك عصبة أدبية ... لا زال وهو بجمعهم منحور

... وأمر حجابه بتوزيع الأعطيات على الشعراء... وجلس ابن عمار فبصر بالسميسر في زاوية المجلس فقال له:

-كيف تبصق الدم في الإناء الذي تشرب منه أيها العاق؟

فقال السميسر للمعتصم:

- وحق من حصلني في يدك ما قلت شراً فيك، إنما قلت:

رأيت آدم في نومي فقلت له: ... أبا البرية إن الناس قد حكموا

أن البرابر نسل منك قال:إذن ... حواء طالقة، إن كان ما زعموا

فأباح ابن بلقين صاحب غرناطة دمي، فخرجت إلى ديارك هارباً، فوضع علي من اتساع ما بلغك عني لتقتلني أنت، فيدرك ثأره، بل ويكون الإثم عليك.."[1]. فإذا كانت هذه حال الأدب مع السلطان، فإنها لم تكن بين أهل الأدب أقل شأناً، فقد اعتراها ما أخرج الأدب عن إنسانيته ليغدو مجالاً للتكسب وإيذاء الآخرين، ومن تلك المهاترات الأدبية القديمة الحديثة ما كان بين ابن زيدون وابن عمار من سباق إلى السلطة كان الشعر أحد أسلحته الفتاكة، لذا فرح (ابن زيدون) برحيل (ابن عمار) إلى (شلب) فكان "في طليعة المودعين، منشرح المحيا، وقد تهلل بشراً وودع ابن عمار قائلاً:

- الآن تستطيع أن تتصرف حاكماً مستقلاً، لا يحاسبك أحد...

(١) رحلة عذاب، صـ٧٦-٧٧، انظر أيضاً: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الثالث، صـ٤١٢.

فقال ابن عمار :

- وعندها تستطيع الإنشاد بأعلى صوتك:

يراجم من "صِنهاجة" و"زناتة" بمثل نجـوم القَـذفِ مَثنىً ومَوحَـدَا

يَسرُّكَ في الهيجـا إذا جَـرَّ لامـةً ويرضيك في النادي إذا اعتمَّ وارتدى

فقطع عليهما المعتمد مهاتراتهما، وقال لابن عمار:

- كم أتمنى صحبتك إلى شلب.."[1]

وقد بادله (ابن عمار) العداوة، فجعل التخلص من (ابن زيدون) أكثرأهمية من الإمارة، لذا يردد مع نفسه قائلاً: ".. سأصبح ملكاً لا محالة بعد التخلص من ابن زيدون، وعندها سأحتفل بالفتح الأعظم الذي لا يساويه هذا الفتح القرطبي"[2]. وبالرغم من الأسباب الدنيوية للعداوة، إلا أنها لم تنتهِ، فقد مات (ابن زيدون) دون مصالحة مع (ابن عمار) الذي فرح برحيله الأخير حين غادر لإخماد فتنة اليهود في (إشبيلية)، فـ "خرج في وداعه..والفرح يزغرد في عينيه اللتين غاب عنهما ابن زيدون إلى أن غيّبه الثرى.."[3]. فأتاح تناول الشخصيات الأدبية المجال للتطرق إلى إنتاجها كاملاً أو جزءاً منه، وقد يقتصر تناول الشخصية الأدبية على ملمح واحد اشتهرت به ووجد فيه الكاتب داعماً لفكرته ومسيّراً لشخصياته. كانت صورة ابن عمار التاريخية واضحة في رواية رحلة عذاب، وقد زادها سطوعاً تناولها بصورة أدبية نقلت أهم المحطات الأدبية والشعرية لابن عمار بأسلوب قصصي متسلسل زمانياً ومكانياً. بدأت الرواية بابن عمار مذ كان شاباً ثم رجلاً وقائداً إلى نهاية مسيرته في الأدب والحياة، وقد أملى الطابع التاريخي للشخصية على الكاتب هذا التسلسل، لينقل حياة ابن عمار بجزئياتها من الإطار التاريخي إلى الإطار الروائي، فكانت الرواية قطعة تاريخية بصياغة أدبية، قدمت رؤية للواقع المعاصر والتراثي من خلال حياة ابن عمار، مستندة إلى طابع المأساة في حياته وطابع الفرقة في حياة الأندلس، وبذلك عكست المتتاليات السردية طبيعة المواقف والألفاظ لذلك العصر.

وظفت روايات أخرى الشخصية الأدبية بصورة غير مباشرة، فأوكلت إلى شخصية روائية

(١) رحلة عذاب، صـ٧٩-٨٠، انظر أيضاً: ديوان ابن زيدون، شرح، كامل الكيلاني-عبد الرحمن خليفة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأولى١٩٣٢، صـ٢٢٠-٢٢٢.

(٢) رحلة عذاب، صـ٩٢.

(٣) رحلة العذاب، صـ ١٠٣.

معاصرة دوراً يوازي دور الشخصية التراثية، فتتصرف وتتخذ المواقف المصيرية بوحي من مواقف الشخصية التراثية واعتقاداتها، ففي حضور شخصية مقابلة لشخصية (ابن عربي) يتم التعامل مع الحقائق من منظور فلسفي، لأن الصوفية تؤمن بأن وراء الواقع المرئي واقع آخر أنقى وأصدق تعبيراً عن فطرية الحياة، فيستخدم الكاتب في هذا الشكل من استلهام الشخصية القراءة المزدوجة، فتفسر حوادث الماضي أحداث اليوم، فنقرأ الرواية ثم نربط بين مواقفها وما يقابلها في حياتنا ، ولكن بعض الكتاب لم يترك للقارئ فرصة التفكير، فيشير إلى التشابه بين الشخصيتين ويوجهه إلى تذكر حوادث تاريخية معينة خارجة عن النص، فيكون استلهام الشخصية إشارة إلى ملمح معين يشابه الواقع الذي نعيشه أو تعيشه الشخصية الروائية، فيصبح التوظيف أكثر فنية من تحدث الرواية كاملة عن حياة شخصية أدبية بعينها، لأن تعدد الدلالات الإيجابية يقدم متعة التركيب والتأويل للقارئ الذي ينتقي بدوره الجزئيات المشابهة للمواقف المعاصرة، فتحول بذلك الحادثة التاريخية إلى قصة أدبية تخرج الشخصية من إطارها الخاص إلى إطارها العام، تعبر فيه عن أي شخصية تمر بالمواقف ذاتها، فيمكن لأي شخص منا أن يتخيل نفسه في هذا الموقف فكيف يتصرف؟، وكيف سيستفيد من خبرات الشخصية التراثية وتجاربها.

إن القصدية الواضحة وراء استلهام الشخصية التراثية، تدل على التشابه بين واقعها وواقعنا، فيجعلها الكاتب دليلاً لشخصيات الرواية ولنا نحن المتلقين، فتسير شخصية (فياض الشيزري) في رواية (فياض) لخيري الذهبي على خطا أسامة بن منقذ الشيزري[1] القديم، وكأن التاريخ يعيد نفسه، فتمتزج "الكتابة الخاصة بفياض الشيزري بتاريخ أسامة بن منقذ في قلعة شيزر، وبتاريخ الحروب الصليبية"[2]، لقد حقق فياض تناغماً مع شخصية أسامة بن منقذ من خلال المذكرات التي يكتبها ليستدعي التاريخ ممثلاً بشخصية أسامة بن منقذ أو سيرة الظاهر بهدف التخلص من الانتداب العسكري والحضاري ممثلاً بشخصية (روجيه) الفرنسي. تكمن دواعي الاستدعاء للشخصية التراثية في الولادة الضعيفة لفياض، فقد تبناه روجيه بعد أن كان طفلاً لا يعرف غير البراري ورعي الغنم حول قلعة شيزر التي كانت حصناً لـ(آل منقذ)، وهنا إشارة إلى

(١) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص١٠٠-١٠٢-١٠٣: "أسامة بن مرشد، بن مقلد.. ويكنى أبا أسامة، وأبا الظفر، ويلقب مؤيد الدولة.. وفي بني منقذ جماعة أمراء شعراء، لكن أسامة أشعرهم وأشهرهم.. قال ابن عساكر: ذكر لي أسامة،أنه ولد سنة ثمان وثمانين وأربعمائة، وقدم دمشق سنة اثنتين وثلاثين وخمسمائة. ومات أسامة في الثالث والعشرين من رمضان سنة أربع وثمانين وخمسمائة، ودفن بجبل قاسيون. قال العماد: وأسامة كاسمه، في قوة نثره ونظمه، يلوح من كلامه أمارة الإمارة، ويؤسس بيت قريضه عمارة العبارة".

(٢) خيري الذهبي، التحولات- فياض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠ م، الغلاف الخلفي.

حالة الضعف التي آلت إليها البلدان العربية نتيجة الحكم العثماني الذي سبب التخلف والجهل، بل حول مقابر الأمراء والأبطال إلى مزارات وطقوس دينية هزيلة بدلاً من أن تكون منارة للأجيال ومحفزاً على الثورة لكي يحكم قبضته على البلاد، "التفت إلى فياض: هذا الشرق العجيب، الشرق الذي يحول كل شيء إلى دين حول منقذ إلى سيدي وحول قبر الفارس إلى مزار وذكر"(١)، لكن فياضاً يتغير مع الزمن نتيجة لمحفزات الوعي ممثلة بـ(إياد) الذي يعرفه بوطنه الحقيقي، أما المحفز الأهم الذي أطلق شرارة الوعي في ذهنه فهو التاريخ والأدب الذي عبر عن بطولات التاريخ ممثلاً بكتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ، عندها بدأت رحلة الوعي والبحث عن الذات، فقد لفت نظره كتاب "..الاعتبار ... لمؤلفه أسامة بن منقذ .. وسيكتب فياض على دفتره جريدي الورق : وهكذا أنشب التاريخ فيَّ مخالبه"(٢)، ثم يبدأ بمحاكاة شخصية أسامة بن منقذ التراثية لتغدو شخصية فياض ظلاً ومقلدة لها، وما دفتر مذكرات فياض الذي ينقل تاريخ سورية الحديث إلا نسخة عن كتاب الاعتبار الذي أرَّخ فيه ابن منقذ لحروب صلاح الدين مع الصليبيين.

إذاً، فالتجلي الأبرز لشخصية أسامة هو التأثير الأدبي السردي على فياض المقلّد، فبدأ يكتب مذكراته المعبرة عن تاريخ المنطقة منطلقاً من قوله "فلابد لكل غليام من أسامة ولابد لكل أسامة من غليام"(٣)، إشارة إلى تبادل الأدوار عندما يقابل الماضي المشرق للعرب ماض منغمس بالجهل بالنسبة إلى الأوربيين، في حين أصبح المشرق الآن رمزاً للتخلف والجهل نهضت أوروبا وتسلطت، بل تجاوزت حدود الأخلاق محاولة طمس الحقائق التاريخية ومتهمة العرب بأبشع التهم. وقد عبر الكاتب عن انقلاب الموازين وسخرية الغرب اللاأخلاقية من العرب من خلال (الكرنفال)، فيتقمص الفرنسيون شخصيات معروفة كهارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي مغيرين صفاتها ليصبح هارون الرشيد رمزاً للفسق -في نظرهم- وصلاح الدين سارق القدس، والحقيقة أن الغرب ومن يتبعهم يتقصدون الإساءة إلى شخصية إسلامية دون أخرى ، فالهجوم على هارون الرشيد دون غيره لم يكن لولا الذل الذي ألحقه بملوكهم فدفعوا الجزية صاغرين، وقدحوا في صلاح الدين دون غيره من قادة عصره لأنه طردهم من القدس، فعجباً للحضارة التي يدّعونها وهم يختزلون عداوتهم لأمة في شخص لأنه رد كيدهم، ولكن العجب الأكبر من تقليد بعض المسلمين لهم وقبولنا بقصص يصف هارون الرشيد وغيره بصفات لا تليق برجل من عامة الناس، "أعلن

(١) فياض،صـ٥٩.

(٢) فياض،صـ٦٠.

(٣) فياض،صـ ٢٤.

الكولونيل بدء المسابقة بهارون الرشيد، فقام.. واحد من أولئك الهارونات.. وأخيراً صعد هارون الرشيد إلى المنصة، فأصمتهم بعمامته الضخمة وطيلسانه الأسود.. وتحدث، تحدث عن الجواري الشبقات، الملتهبات، كل تعد نفسها لاستقباله، فأمامه واجب طويل طو....ي...ل.. لهذه الليلة.

قهر خفي وحزن جيلاتيني أخذ يزحف على فياض وهو يرى هذه السخرية، قالت ماتيلد وقد رأت حزنه: الحيوانات. لا. لا يحق لهم السخرية من رجلكم.. وانتبه فياض إلى أنها تسمي هارون الرشيد (رجلكم)، أتراها أحست ببدء انفصاله عنهما.. أتراها حدست؟"[١]، ثم يبدأ فياض بنقد لاذع للحضور والغرب عامة، نقد يذكرنا بأسامة بن منقذ حين عبر عن سخريته من قوة الصليبيين، حتى من ثقافتهم، بل يتعجب من جهلهم بأبسط قواعد الطب، "ومن عجيب طبهم أن صاحب المنيطرة كتب إلى عمي يطلب منه إنفاذ طبيب يداوي مرضى من أصحابه، فأرسل إليه طبيباً نصرانياً يقال له: ثابت، فما غاب عشرة أيام حتى عاد فقلنا له: ما أسرع ما داويت المرضى؟!. قال أحضروا عندي فارساً قد طلعت في رجله دملة وامرأة قد لحقها نشاف، فعملت للفارس لبخة ففتحت الدملة فصلحت، فحميت المرأة ورطبت مزاجها. فجاءهم طبيب إفرنجي فقال لهم: هذا ما يعرف شيئاً يداويهم. وقال للفارس: أيها أحب لك أن تعيش برجل واحدة أو تموت برجلين؟. قال: أعيش برجل واحدة. قال أحضروا لي فارساً قوياً وفأساً قاطعاً، فحضر الفارس والفأس، وأنا حاضر، فحط ساقه على قرمة خشب، وقال للفارس: أضرب رجله بالفأس ضربة واحدة اقطعها. فضربه، وأنا أراه، ضربة واحدة ما انقطعت، ضربه ضربة ثانية فسال مخ الساق، ومات من ساعته. وأبصر المرأة فقال: هذه المرأة في رأسها شيطان قد عشقها، احلقوا شعرها، فحلقوه، وعادت تأكل الثوم والخردل، فزاد بها النشاف، فقال: الشيطان قد دخل في رأسها. فأخذ الموسى وشق رأسها صليباً وسلخ وسطه حتى ظهر عظم الرأس وحكه بالملح، فماتت في وقتها. فقلت لهم: بقي لكم إلي حاجة؟ قالوا: لا، فجئت وقد تعلمت من طبهم ما لم أكن أعرف"[٢].

وفي حين يقبل الجميع تبادل الأدوار، فيصبح (الكوماندان مارسيلوني) صلاح الدين و(الحاج سعدو) نابليون، لكنَّ فياضاً لا يتقمص أي شخصية أجنبية، بل يعود ليمثل باستمرار الشخصية التي يؤدي دورها، وهي شخصية أسامة بن منقذ، فتطغى دلالة الاسم التراثي على الحدث، فهو المنقذ لحضارتنا وأبنائها من السقوط في فخ الحضارة الغربية الزائفة.

---

(١) فياض، صـ٢٣١-٢٣٢.

(٢) أسامة بن منقذ، الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السامرائي، مؤسسة دار الأصالة، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٧، صـ١٥٢.

"قناع أسود فقط، آه. نابليون عملاق يتقدم، ولكن يا إلهي، ما أسخف منظرك يا حاج سعدو في ثياب نابليون.

البواب يعلن: السلطان صلاح الدين.

يلتفت فياض إلى الباب. الكوماندان مارسيليوني. آه صلاح الدين.

ويفكر سافراً: يوم تبادل الأدوار ولم لا. صلاح الدين.

وتصل ماتيلد: حبيبي. آه. كم أنت جميل في ثياب الفارس العربي هذا. من أنت؟

- أنا؟ ألم تعرفي بعد؟

- لا.

وبلهجة من حسم الأمر أخيراً يقول: أنا الأمير أسامة بن منقذ"(١).

فالإنسان الضعيف يعود إلى جذوره الحضارية باستمرار، يستمد منها قوته في مواجهة الآخر، لذا يستدعي فياض في مواقف متعددة شخصية أسامة بن منقذ بما يمثله من فروسية وأدب يقابل الغرب في القتال وفي العلم والحضارة معاً، فمثّل فياض مشروع الإنسان الشرقي الذي حاول الاستعمار أن ينسيه ثقافته وحضارته ويصنع له ثقافة وتاريخاً مغايرين، لكنه أخفق لأن الإنسان الشرقي لديه من عوامل القوة في ماضيه ما يمكنه من مواجهة الآخر بجدارة وثقة، "فراس؟ مكسيم ؟ اسمان لم يبق لهما من معنى ولا أثر!! هاهي ذي جذوره أمامه.. تعلو عن الأرض.. هاهو ذا يجد نفسه دونما حاجة إلى اسم أو تعريف.. هاهو ذا وجهه العربي الحضاري يتبدى له كشمس الفجر المشرقة!! هاهو ذا وجهه الإنساني، ولا شأن عنده لما يمكن أن يطلق عليه من أسماء"(٢).

وكما أدت السيرة دوراً في التذكير بالماضي وإعادة الثقة من خلال سرد البطولات الفردية، فإنها بالنسبة إلى فياض الرابط الذي يربطه بأصله العربي، لذا يشابه بين نفسه وبين شخصيات السيرة جاعلاً من الحوادث المتشابهة طريقة للتذكير بذاته العربية ومدللاً على الألم الذي يعانيه، فيلجأ الكاتب إلى استحضار السيرة مستخدماً تقنية الحكواتي كنص ثالث داخل الرواية، إضافة إلى مذكرات فياض وأسامة، فيقوم الحكواتي بعملية مقابلة تاريخية بين أحداث الأمس وأحداث

(١) فياض،صـ ٢١٨-٢١٩.

(٢) وليد الحجار، مسافر بلا حقائب، ١٩٧٩، دن، صـ٢٨٩.

اليوم، محاولاً ربط شخصيات الحاضر بالماضي كي يرسم طريق المستقبل لشخصياته، أو ليقدم مبرراً لتصرفاتها، فيقص السيرة مذكراً بشخصية (عرنوس) الذي اختطف الفرنجة أمه، وهناك أصبح فارساً فرنجياً أذاق فرسان العرب الموت، وبمتابعة أحداث السيرة التي يقصها الحكواتي نصل إلى خيوط المشابهة التامة بين الشخصيتين، ابتداء من حادثة الخطف وانتهاء بعودة البطلين إلى أهلهما ومحاربة الفرنجة أو الغرب اليوم، لأنهما من أصل طيب، فهو من نسل علي بن أبي طالب ، وقد تكرر مثل هذا النسب لمعظم الذين ذهبوا إلى الغرب وعادوا إلى جذورهم ناقمين رغم المغريات، فكان ربطهم بشخصية تاريخية إسلامية مشهود لها بطيب المحتد عملية تأصيل لبذور الإخلاص في الذات العربية، كشخصية فراس في رواية (رحلة النيلوفر) لوليد حجار، يقول الحكواتي: "وكنا قد توقفنا بالأمس عند قصة ابن المقدم معروف هذا الذي ولد في بلاد الإفرنج حين اختطفت أمه الفرنجية الحامل به فنشأ فرنجياً، .. وصار من أعدى أعداء الإسلام، وكان المسلمون حين يسمعون باسم عرنوس.. يصابون بالرعب.. وصاح إبراهيم رسول، قال عرنوس: ماذا تريد؟ قال معي كتاب من أمير المؤمنين الملك الظاهر.. إلى الملك عرنوس. اعلم أنك من نسل أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.. فأبوك المقدم معروف، فاترك الآن أعداءك وأعداءنا واحضر إلى عندي"(١) ، "ولم يجد فياض ما يقول، فقد كان ذهنه ما يزال مشغولاً بقصة معروف وعرنوس.. وللحظة تساءل: أليس هو التاريخ نفسه الذي قرأه لدى غليام وأسامة ولكنهم يتناسون الأسماء المجلجلة العظيمة"(٢). تبدأ شخصية فياض بهدي من هذا الربط، بالانتقال من طور الغفلة والاتباع الأعمى للغرب إلى طور محاكمة الذات والآخر ليصل إلى حقائق الأمور في نهاية المطاف، وقد تكررت الروابط بين فياض وعرنوس وأسامة في صفحات الرواية بهدف الربط والتنبيه تارة، وبهدف النقد للحال الراهنة لفياض ولنا تارة أخرى، لأننا أصبحنا، بحسب رأي (أسامة)، نسخة غربية خالصة، "نظر أسامة إلى فياض للمرة الأولى فرآه، نظر إليه مندهشاً وسأل، فياض، أأنت منا أم منهم، قال فياض بسرعة: بل منكم يا سيدي. منكم.

- ولكنك غير مستعد كأصدقائك، أين درعك؟ أين رمحك وسيفك؟ .. وتابع أسامة: ثم ما هذه الثياب السخيفة، أأنت منا أم منهم؟ نظر فياض إلى ثيابه ليرى أنه يلبس الثياب الفرنجية، فخجل، خجل كثيراً، فهاهم يستعدون للمضي إلى التحرير"(٣). بهذا الخلط بين ألفاظ الماضي

(١) فياض،صـ ١٣٣،١٣٤.
(٢) فياض،صـ ١٤٠.
(٣) فياض،صـ ٢٠٣.

ومفردات اليوم، وبين أفعال الشخصيات التاريخية والمعاصرة، نقل إلينا الكاتب سمات العصرين بوحي من أفعال الشخصيات الأدبية وتصرفاتها، فهي التي ترى الأمور بعين المحارب المجرب وبعين الأديب المرهف الحس الذي ينقل معاناة الناس برؤيته الثاقبة لمشكلات أمته، فكانت الشخصية الأدبية كالنص الأدبي العين الفاحصة والقلب النابض لأبناء الأمة، حتى في توجيهها للنقد فإنها تذهب إلى العمق ولا تدقق في القشور، لذا كانت ثياب فياض الفرنجية رمزاً لأشياء كثيرة لا يمكن حصرها، فهي رمز لتقليد الغرب، ورمز لاعتمادنا على الغرب وأسلحته كي نحاربه، وهي رمز للتخاذل والخيانة التي يلبسها البعض، فعبرت الشخصية الأدبية بحق عن مشكلات لم يكن التاريخ الرسمي لينقلها إلينا. كما أدت الشخصية الأدبية في رواية (تراب الغرباء) لفيصل خرتش دوراً آخر، فقد استطاع الكاتب من خلالها أن يؤرخ لحقبة مهمة وخطرة في تاريخ المنطقة، وهي فترة أواخر الحكم العثماني أو ما يسمى عصر النهضة العربية، وقد بدأت تيارات الوعي تنمو في ظل انتشار الصحافة والمطابع وانفتاح بعض الدول العربية على الحضارة الأوروبية عبر حملة نابليون على مصر، وظهور محمد علي، وما تركه ذلك من أثر في تفتح الوعي وظهور مفكرين عرب سعوا إلى تحقيق حرية أوطانهم ومنهم عبد الرحمن الكواكبي[1] الذي تمحورت حوله رواية (تراب الغرباء).

تبدأ الرواية بوصف مفصّل لمعالم مدينة حلب، يعرض الروائي بعد ذلك للحرب بين السادات والإنكشارية وقتل الوالي، ثم استقبال الوالي الجديد الذي تنتشر في عهده المجاعة بين الناس بسبب احتكاره تجارة الملح واللحم والحب مما أدى إلى زيادة الأسعار، فيبدأ الفقراء بالعصيان ومهاجمة الدكاكين. يعرض الروائي هذه الأحداث من خلال مخطوط كنسي كتبه أحد الآباء على شكل يوميات تؤرخ لتلك الأحداث، فكانت ولادة الكواكبي في هذا الجو المضطرب دلالة على ولادة في ظل مشكلات مستعصية في الدولة العثمانية، وقد استمرت الاحتفالات بمولده أياماً عدة، يتخلل ذلك كله وصف دقيق لمختلف الأماكن كالمدينة، والأسواق، والحمام، والبيت، والمقهى، والكتَّاب، فيسهب الروائي في روايته في وصف الشخصيات: يوسف بطال، والحاج عبدو، الشيخ كامل، حسن

(١) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، دار المشرق، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩١، صـ٣٢٤ "عبد الرحمن الكواكبي ولد في حلب سنة ١٢٦٥هـ (١٨٤٩م) من أسرة آل الكواكبي القديمة التي إليها تنسب في الشهباء المدرسة الكواكبية. وفيها تلقى العلوم اللسانية والشرعية وبعض العلوم الحديثة، ثم أنس بالكتابة فحرر عدة جرائد كالفرات والشهباء والاعتدال، وخدم الدولة متقلباً في مناصبها العلميَّة والإدارية والحقوقية، إلا أن ما طبع عليه من الإباء والنخوة ودقة النظر وحب الانتقاد في العصر الحميدي حمل أعداءه إلى الوشاية به إلى المراجع العليا، فزج بالسجن وجرد من أملاكه. ثم خرج سائحاً إلى البلاد.. ومن آثاره ما يثبت له سعة اطلاعه على تاريخ الشرق ولا سيما تاريخ الممالك العثمانية، فعرف أدواءها وحاول علاجها كالأفغاني. ومما ألفه في ذلك كتابه (طبائع الاستبداد ومصارع الاستبعاد) وكتاب (أم القرى)..وكان الكواكبي مع أنفته من الاستبداد رقيق الجانب عطوفاً على الضعفاء والمساكين".

أفندي، والهادي وغيرهم، حتى نكاد ننسى معها الشخصيات الأخرى، لكنه في وصفه لكل شخصية يحاول دائماً أن يعود إلى نقطة مركزية واحدة هي علاقة هذه الشخصية ودورها في مدينة حلب وعلاقتها بعبد الرحمن الكواكبي وبوالده الشيخ أحمد الكواكبي، فتكون شخصية عبد الرحمن الكواكبي شخصية محورية تتضافر حوادث الرواية وشخصياتها لتشكيل لوحة متكاملة تصور المناخ السياسي والثقافي والاجتماعي المحيط بتلك الشخصية وأثر ذلك المناخ في التكوين الثقافي والنفسي لها، فتبدو على الكواكبي علامات النبوغ منذ صغره، فهو كثير السؤال، يبحث عن المعرفة وعن إجابات واضحة لأسئلته الطفولية الساذجة التي تنبئنا بقدوم نابغة سيغير الكثير ويترك أثراً كبيراً في كل من يعاصره ويعايش فكره، فحملت أسئلته بعداً رمزياً يسعى إلى نقد الأشياء أكثر من محاولة فهمها، "لماذا يذبحون الخرفان هكذا كل يوم.. ولماذا لا تذبح الخرفان الرجال..؟"(١)، هذا التساؤل الكبير من ذلك الولد الصغير قد يقودنا إلى تساؤل أكبر: لماذا يسلب القويُّ الضعيفَ الحياةَ؟، لماذا لا يسترد المظلوم من الظالم حقه؟ ومنذ يومه الأول في الكتَّاب يعود إلى البيت وحده رغم صغر سنه وحداثة معرفته بشوارع المدينة، وفي الكتَّاب يظهر نبوغ (عبد الرحمن الكواكبي)، ويستمر تساؤله حول أشياء شتى تشغل عقله الصغير، فيسأل والدته "عن معنى كلمة العار، فتقول له: إنه الشرف، ويسألها عن معنى كلمة الشرف"(٢)، ثم يختم القرآن ويحتفل أهله بذلك، وفي حواره مع أبيه يستفسر عبد الرحمن عن الأوروبيين "- ولماذا يريدون احتلال بلادنا؟

- لأن بلادنا كبيرة وجميلة.

- ولماذا اسمهم الأجانب؟

- لأنهم يتكلمون لغة غير لغتنا.

- والأتراك ألا يتكلمون لغة غير لغتنا!!"(٣).

يسافر (عبد الرحمن الكواكبي) بعد ذلك إلى بيت خالته وجده ليتعلم اللغة التركية، ويعود بعد ثلاث سنوات من أنطاكية وقد أصبح شاباً، يسافر بعدها مع أبيه إلى أنطاكية هرباً من الهواء الأصفر، وقد حرص عبد الرحمن الكواكبي على توسيع ثقافته، فحفظ شيئاً من الفارسية

(١) فيصل خرتش، تراب الغرباء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ١٩٩٥ م، صـ ١٠٠-١٠١.
(٢) تراب الغرباء، صـ١٠٧.
(٣) تراب الغرباء، صـ١١٧.

(أيام الأسبوع والشهور و.. رباعيات الخيام)[1] ، كما قرأ سيرة الملك الظاهر وعنترة وبني هلال والزيبق، وفي هذا دلالة على الإيمان بالبطولات الفردية التي كرستها السير الشعبية، ثم يبدأ عبد الرحمن الكواكبي العمل في الصحف، فينطلق نشاطه الأدبي والفكري، وتكون مواجهته الأولى مع التخلف عندما تصاب (أم عبدو) بنوبة صرع ومحاولة (الشيخ الهادي) أن يعالجها بطريقة بدائية تؤدي إلى موتها، فاتهمه عبد الرحمن الكواكبي بقتلها، "لقد قتلها الهادي، وقد ماتت على يديه. ليس بها جن ولا ما يحزنون، إن هو إلا مرض الصرع يصيب المرأة منذ سنين"[2] ، فشكلت هذه الحادثة نقطة البداية للصراع الفكري بين الكواكبي المثقف، والهادي رمز التخلف والنفاق، الذي يدير معركته المقنعة ضد الكواكبي بالمكر والخديعة، وهي المعركة التي يتعرض لها كل من يحاول التنبيه للفساد بشقيه الداخلي والخارجي، فيتهم الكواكبي بالكفر والإلحاد، ويتلقى الكواكبي بعد ذلك عرضاً من (أحمد وهبي) مندوب الصحف اللبنانية للكتابة في الصحف اللبنانية التي أصدرها المعلم بطرس البستاني، وعندما يسأله أحمد وهبي عن سبب اختياره الزي العربي يجيب الكواكبي : "لأنني عربي، وكي لا يكون كل شيء في حياتنا تركياً"[3]. وخشية من كل بادرة تفتح في المجتمع، يرفض الوالي طلباً قدمه عبد الرحمن الكواكبي للحصول على ترخيص لتأسيس جريدة (الشهباء) مبرراً ذلك الرفض بأن "الشيخ الهادي يقدم قصائد رائعة تخلب الألباب في مديح السلطان والسلطنة"[4]، وهنا نلاحظ كيف استبدلت الدولة العثمانية بالعقلية الحرة المتجددة المتحررة العصرية المتمثلة بعبد الرحمن الكواكبي عقلية الهادي التي تنتمي في طريقة تفكيرها إلى الجهل والأمية والتخلف والشعوذة، وقد ظهرت علامات هذا التخلف في اعتبار استخدام (التلغراف) "بدعة، وكل بدعة من عند الشيطان، فهي إذاً حرام، ومن يعمل بها فهو مشرك..ولما اجتمع الناس حوله، أخبرهم بما عزمت عليه الحكومة، وكيف أنها ستمد أسلاكاً تتكلم فيها الجان"[5]. ثم جعل الروائي من زواج الكواكبي فرصة يقدم من خلالها عرضاً مفصلاً لتفاصيل العرس واحتفالاته، ويكشف من خلالها أيضاً لجوء فريق التخلف إلى كل وسيلة لمهاجمة الآخر، لأنها تفتقر للدليل العلمي والواقعي لمواجهة تيار الفكر في البلاد العربية، فتلجأ إلى خصوصيات الفرد وعاداته لأنها لا تملك الحجة في نقدها لأفعاله، فيعترض الهادي على

---

(١) تراب الغرباء، صـ١٤٣.

(٢) تراب الغرباء، صـ١٥٦.

(٣) تراب الغرباء، صـ١٥٨.

(٤) تراب الغرباء، صـ١٥٩.

(٥) تراب الغرباء، صـ١١٥-١١٦.

حفل زواج الكواكبي قائلاً إن "الأفراح والزينات التي أقامها آل الكواكبي في عرس ابنهم، تبذير وإسراف لم يأمر الله بمثله"(١)، كما يرى ذلك (الإسراف) السبب في الغلاء الفاحش الذي أصاب البلد، ثم تُشدد الرقابة على الكواكبي فيترك الجريدة، وتسعى السلطة إلى إسكات صوت العلم مقابل صوت التخلف والجهل، فتتحول هذه الحادثة من الخاص المتعلق بحياة الكواكبي إلى العام المتمثل في محاولة السلطة العثمانية إخضاع كل شيء -حتى الفكر- لخدمتها، فلا يستطيع أحد أن يخط: "حرفاً إلا باطلاع الوالي والمكتوبجي"(٢). ثم يتجه الكواكبي وسط هذا التسلط إلى التدريس كوسيلة للنهوض بالمجتمع واستبدال أفكار الاستسلام والتخلف بأفكار تسهم في علم حقيقي، ليبدأ ثورة سلمية أرادها الكواكبي حرصاً وغيرة على أمته، ولكن الاستبداد أكثر دهاء وفطنة إذا تعلق الأمر بالسلطة، فيدخل الكواكبي نفق الصراع المظلم الذي تنبأ له والده به، وقد خبر الاستبداد وبشاعته، ثم يؤكد والده ذلك باكياً: "أقرأ على جبهتك ما لا يسرني في مستقبلك"(٣).

يقدم الروائي بعد ذلك عرضاً لسياسة التجويع والغلاء التي تنتهجها الدولة العثمانية، مما دفع بالكواكبي للبحث في أسباب تخلف الإمبراطورية العثمانية مع (ميخائيل الصقال) الذي يعجب بشخصيته وآرائه حول التخلف وأسبابه وبدعوته للإصلاح والعلم، وبذلك يكون الفكر التحرري للكواكبي بديلاً للتخلف العثماني، وكاشفاً لأركان الفساد الذي بدأ ينهش جسد الدولة العثمانية، وهنا تبدأ التحولات البارزة في تفكير عبد الرحمن الكواكبي وسعيه للإلمام بأفكار التحرر والإصلاح، فيلجأ إلى الهجوم في كشفه لجوانب التخلف الذي يلف المجتمع آنذاك، فشكلت شخصية الكواكبي وأفكاره جسراً لنقد سلبيات المجتمع والسلطة التي تحكمه، لأن الشخصية الأدبية تمتلك القدرة على كشف سلبيات عصرها، كما تقدم أفكارها الإصلاحية بديلاً متحرراً، إضافة إلى كونها إضافات نصية وتزيينية للنص الروائي. ويستغل الروائي خلاف الكواكبي مع الهادي ليقدم وصفاً مطولاً للطرق المختلفة التي يستعملها الهادي لمنع الزلازل، كالضرب بالشيش والسكين، والرقص، والأفاعي، "فخرج واحد منهم وضرب نفسه بالشيش، .. وهكذا تتالى الضاربون.. ثم ضرب الهادي ضربته القوية.. ثم بدأ بعض منهم يمزقون قمصانهم، ويضربون أجسادهم بالسكاكين، فسالت الدماء.. وخرج واحد من الرفاعية وبيده أفعى كبيرة وراح يمررها على رقبته.. وأكل بعضهم الزجاج"(٤).

(١) تراب الغرباء، صـ١٧٤.
(٢) تراب الغرباء، صـ١٧١.
(٣) تراب الغرباء، صـ ١٧١.
(٤) تراب الغرباء، صـ ١٧٧-١٧٨.

ونستطيع القول: إن شخصية (الهادي) تساوي الدولة العثمانية والمتعاونين معها، فيحكم باسم الدين دون مراعاة له، كما يحارب العلم الذي يمثله عبد الرحمن الكواكبي، فيحارب (الكواكبي) على جبهتين غير مختلفتين، فهو يواجه جهل الهادي وشعوذته وتسلطه، ويواجه في الوقت ذاته ظلم الدولة العثمانية وجهلها واستبدادها، فالهادي يتخذ الدين سبيلاً للوصول إلى مآربه وغطاء لشنيع أفعاله، فيضاجع ويقتل وينفي ويحارب من يشاء باسم الدين، وكل من يقاومه أو يقف في وجهه فهو كافر يجب قتله، ولا تختلف هذه الصفات كثيراً عن صفات السلطان (مراد خان) الذي أقبل على الملذات "وتفرغ للنساء العذارى، وصار يبحث عن كل امرأة جميلة في كل أطراف السلطنة، ..حتى قيل إنه يفض في كل ساعة بكارة عذراء"(١). إنه التشابه بين قوى الشر في كل زمان ومكان. ونتيجة للضغوط المختلفة يطلق السلطان عبد الحميد الحريات فور توليه العرش، فيصدر عبد الرحمن الكواكبي العدد الأول من صحيفة (الشهباء)، ولكن الروائي يشير إلى سلبية الناس وخوفهم من منشور ثوري يحرض على الثورة ضد العثمانيين ألصق على باب الجامع، فيتوارون في بيوتهم خوفاً، ولا يجرؤ أحد على دخول الجامع للصلاة، يطلق بعدها الوالي عساكره لكسر أقفال الدكاكين وإباحتها للصوص والناهبين، ثم يمسك العساكر "بثلاثة من أصحاب الأرزاق، وثلاثة من الناهبين، وثلاثة من أئمة المساجد، وخوزقهم جميعاً ردعاً للفتنة، كما قال الوالي، ولم يجرؤ أحد أن يقول كلمة"(٢). وبذلك أتاحت قصة حياة الكواكبي وصفاته المجال أمام الكاتب لنقد الشخصيات السلبية عن طريق المقابلة حيناً، والنقد المباشر أحياناً أخرى، فعندما يصف الهادي لمريديه مظاهر البذخ في احتفالات الأستانة وعرش السلطان بشكل مفصل جداً، يتساءل أحد الحاضرين عن هذا البذخ لدى السلطان "أليس في هذا تبذير"(٣)، فيغضب الهادي ويطرده من مجلسه، هذا الموقف يعيدنا إلى الوراء قليلاً عندما نعت الهادي أفراح الكواكبي بالإسراف والتبذير، أراد الروائي من هذا الموقف إظهار مدى النفاق والازدواجية التي يتصف بها الهادي. ينقلنا الروائي إلى صورة أخرى من الصور السلبية التي تتصف بها شخصية (الهادي) حين تقع "وصيفة أم السلطان ضحية شهوته ودجله كما وقعت (فوزية) قبل ذلك"(٤)، ثم تنتقل الرواية لوصف الفريق الآخر ممثلاً بالكواكبي حين يحاور (جبرائيل الصقال) حول الجوع الذي انتشر بعد ارتفاع الأسعار، والبرد الذي ضرب المدينة، وحروب السلطان التي لا تنتهي، فيدافع

---

(١) تراب الغرباء، صـ ١٨٣.

(٢) تراب الغرباء، صـ ١٩٦.

(٣) تراب الغرباء، صـ ٢٠٦.

(٤) تراب الغرباء، صـ١١٨-١١٩-١٢٠-١٨٠-١٨١-١٨٢-٢١١.

عبد الرحمن الكواكبي عن الفقراء، ويرفض وصفهم بالغوغاء لأنهم "لا يجدون لقمة الخبز كي يأكلونها. إنهم يموتون من الجوع"(١)، فيفترق الكواكبي عن الهادي في دفاعه عن العامة بدلاً من قهرهم والاستخفاف بهم كما فعل الهادي مع السائل في الموقف السابق، ثم يكشف الكواكبي عن رؤيته حول طبيعة السلطان الاستبدادية وممارساته الفردية، فهو "يطلق الصلاحيات بعد تعطيله للدستور، ثم تعديله بما يلائم حكمه وطبيعته الاستبدادية، فقد أصبح يعين ويعزل الوزراء، ويعلن الحرب، ويعقد الصلح، ويعطل البرلمان..ويبعد ويعدم دون محاكمة"(٢). وفي توظيف فني لشخصية الكواكبي، تعمل أفكارها في الرواية لتغدو رمزاً أكثر من كونها شخصية مثقفة، لذا تناصبه السلطة العداء رغم علمها بسلوكه واتزانه، فيأتي أمر الوالي بتعطيل جريدة الشهباء نتيجة طبيعية ومتوقعة لذلك الجو الاستبدادي، ثم ما يلبث أوار الحرب بين الهادي والكواكبي أن يزداد، لكنها تكاد تكون حرباً من جانب واحد، فالهادي يظهر للكواكبي الودَّ، لكنه يوظف كل إمكاناته للقضاء عليه والتخلص منه، لأن نشر تعاليمه يعني فقدان الهادي والدولة لسلطتها. وكدليل على كره الدولة للتقدم فإن الكواكبي يشغل تفكير ساستها ليلاً ونهاراً، فيرى الهادي في المنام أنه يدفن الكواكبي، وتحقيقاً لحلمه يتوجه إلى الوالي ويطلب منه أن يحبس عبد الرحمن الكواكبي "لأنه يعلم الكفر والإلحاد و الزندقة في مدرسة أبيه.. كما أنه يدعو إلى التمرد والعصيان و يتهم السلطان الأعظم بالجور والظلم"(٣) ، فيتفق رأي الهادي مع رأي أسياده ويطلب الوالي من الكواكبي التوقف عن نشر أفكاره، "إن هذه الأفكار الهدامة التي تلقنها لمريديك يجب أن تنتهي، وحديثك الدائم في كل محفل عن الظلم والاستبداد يجب أن ينتهي"(٤)، لكن عبد الرحمن الكواكبي لم يلن لهذا التهديد، بل أصر على منهجه ووصف الهادي بأنه مشعوذ دجال، ويتابع تدريس الأفكار التي تندد بالاستبداد، فيلجأ الهادي إلى تحريض أتباعه على منع الكواكبي من الصلاة في المسجد، فهو "كافر، والكفار يجب أن يمنعوا من دخول بيت الله"(٥)، وهنا إشارة إلى استخدام الدين سلاحاً ضد الآخر وإطلاق أحكام الكفر جزافاً، لكن الكواكبي يدخل المسجد رغماً عنهم ويصلي فيه، ليتابع نشاطه ويعيد إصدار جريدة (الاعتدال) بالعربية والتركية بعد إغلاق (الشهباء)، ويوقف (المكتوبجي) إصدار (الاعتدال) قبل عددها العاشر، كل ذلك لم يثن الكواكبي

(١) تراب الغرباء، صـ٢١٧.
(٢) تراب الغرباء، صـ٢١٨.
(٣) تراب الغرباء، صـ ٢٢٢-٢٢٣.
(٤) تراب الغرباء، صـ ٢٢٦.
(٥) تراب الغرباء، صـ ٢٢٨.

عن بلوغ هدفه، فيصر على متابعة الكتابة في صحف بيروت والقاهرة قائلاً: "لن يهدأ لي بال حتى ينتهي الظلم. أو أموت في سبيل ما أدعو إليه"(١)، ثم يسجن الكواكبي والصقال بتهمة السرقة، وتثبت براءتهما فيخرجان من السجن، يتوفى بعدها الشيخ أحمد الكواكبي والد عبد الرحمن، في حين يتابع الهادي شعوذته ودجله على الناس، فيصف لـ(الحاج عبدو) علاجاً ليرزق بولد لكن دون فائدة، وفي تلك الآونة كان عبد الرحمن الكواكبي يزور بيوت الأرمن الهاربين من المذابح و يرى آثار المذابح التي فعلها الأتراك ويرى أن ذلك "دليل على ضعف السلطنة، وتبشير بنهايتها وزوالها"(٢)، وعندما يحاول أحد الأرمن قتل الوالي يتهم عبد الرحمن الكواكبي بالتحريض على محاولة قتل الوالي، ثم يعفو عنه الوالي بسبب عدم وجود الدليل، لكن عبد الرحمن الكواكبي وجه رسالة إلى السلطان عبد الحميد يوضح فيها ضياع القانون في البلد، ووقع عليها وجهاء المدينة، فأمر السلطان بعزل الوالي، ثم يلتقي عبد الرحمن الكواكبي بـ(الشيخ راغب) ويتبادل معه الحوار حول طبيعة الحكم الإسلامي وصفات الخليفة والشورى، ويطرح في هذا الحوار أهم أفكاره التي تنادي بالعدل وتنبذ التعصب الديني، ويضع بعدها أهم أفكار كتابه (أم القرى) الذي تخيل فيه اجتماعاً يعقد في مكة يحضره اثنان وعشرون عالماً يمثلون مختلف البلدان العربية، بينهم الكواكبي و(السيد الفراتي)، وينتخب (الأستاذ المكي) رئيساً لجمعية أم القرى، وتتخذ الجمعية عدداً من القرارات منها: "الدعوة إلى تسنم عربي سدة الخلافة الإسلامية.. لهذه الجمعية وظيفة أساسية هي النهوض بالأمة من هذه الجهالة.. لا ترتبط بالحكومات.. لها هيئة شورى عامة تتألف من مئتي عضو منتخبين.. تنحصر مهامها في شؤون السياسة العامة، الدينية فقط"(٣). هكذا بدأت تتبلور الأفكار التحررية في ذهن عبد الرحمن الكواكبي، فيشير إلى ضرورة تولي العرب إدارة شؤونهم من خلال التلميح بإسناد رئاسة الجمعية لشخص عربي، ثم استطاع أن يصوغ منها ما يشبه الدستور الكامل الذي حدد فيه الملامح الأساسية لنظام الحكم وصلاحيات الحاكم، ليبني بذلك الدولة العصرية القوية التي طالما حلم بها، ورغم إخفاق المحاولات الكثيرة التي أرادت إسكات هذا الصوت الثائر، إلا أنها لم تنته، فقد استطاع الهادي أن يغري (الحاج عبدو) بقتل عبد الرحمن الكواكبي ليرزقه الله بولد، فيطعن (الحاج عبدو) الكواكبي ثلاث مرات، لكن الكواكبي ينجو من الموت، ولكي يبعد الهادي الشبهات عنه يزور عبد الرحمن الكواكبي ليطمئن على صحته مدعياً

(١) تراب الغرباء، صـ ٢٣٥.
(٢) تراب الغرباء، صـ ٢٤٣.
(٣) تراب الغرباء، صـ ٢٦٣-٢٦٤.

بمكره المعتاد أنه لو عرف المجرم لطلب من الوالي شنقه. لم يثن ذلك الحادث من عزم عبد الرحمن الكواكبي، بل زاده ثباتاً وإيماناً بأفكاره، وقد سرد الروائي هذه المواقف والمشكلات تمهيداً لتحول الكواكبي إلى النقد المباشر والمواجهة المفتوحة، وهي المرحلة التي سلكت فيها الدولة العثمانية طريق الزوال، فلم تكن المشكلات والمصاعب التي سردها الروائي إلا تعبيراً عن فساد العصر وفساد نظام الدولة، ولم تكن مواقف الكواكبي إلا سبيلاً يسرد الروائي من خلاله مشكلات عصر الرواية من خلال المواقف والآراء التي تسلكها الشخصية الأدبية، فيستند الروائي إلى شخصية مجربة تؤكد أفكاره وتمنحها صفة الحقيقة لارتباطها بشخصية مشهورة، لذلك يرتبط شروع الكواكبي بكتابة آرائه في الاستبداد بوصول العلاقة بين العرب والأتراك إلى طريق مسدود بعد انكشاف غطاء الدين بتصرفات الولاة اللاأخلاقية مع الضعفاء والعوام الذين يشكلون فريسة "المستبد وقوته، .. يأسرهم فيتهللون لشوكته.. ويسوقهم إلى الموت فيطيعونه حذر التوبيخ.. الاستبداد والعلم ضدان متغالبان، فكل إدارة مستبدة تسعى جهدها في إطفاء نور العلم وحصر الرعية في حالك الجهل"[1]. وبعد محاولة اغتيال الوالي الجديد، يعتقل الكواكبي بتهمة تدريب عصابات الأرمن ودفعهم لقتل الولاة والمتنفذين الأتراك، ثم يخرج من السجن بعد أن تثبت براءته، ويستأنف الهادي حربه ضد عبد الرحمن الكواكبي بعد إخفاقه في قتله عندما حرض عليه (الحاج عبدو)، فيستعمل (فوزية) زوجة (الحاج عبدو) الذي وجد مقتولاً، فتقوم فوزية بإغواء المحقق الذي يتولى التحقيق في مقتل الحاج عبدو، فيوجه تقريره لاتهام عبد الرحمن الكواكبي بالتحريض على الحكومة والاتصال مع الأجانب مما يخل بأمن الدولة، فيداهم رجال الشرطة بيت عبد الرحمن الكواكبي ويجدون بين كتبه ورقة تثبت أنه يتصل مع الدولة الانكليزية، فيعتقل عبد الرحمن الكواكبي وتصادر الكتب التي في بيته، إلا أن أحد أصدقائه ينقذ مسودات كتبه التي جمعها من بيت عبد الرحمن الكواكبي فور سماعه باعتقاله وقبل وصول الشرطة إلى البيت، وتوجه إلى عبد الرحمن الكواكبي تهمة الخيانة الوطنية، و يحكم عليه بالإعدام، لكنه يعترض على المحكمة ويطلب نقل محاكمته إلى بيروت، وفعلاً تنقل المحاكمة ويرفض الكواكبي تعيين محام له و يدافع عن نفسه باللغة التركية، فتنفي المحكمة التهمة عنه وتعلن براءته ويصدر السلطان أمره بعزل الوالي، ثم يطلب شاكر باشا من الكواكبي التوجه معه إلى الأستانة لمقابلة السلطان تلبية لرغبته، فيعود من الأستانة حاملاً معه النيشان المجيدي الثالث ورتب أزمير المحررة ورئاسة بلدية حلب، ويقوم بإصلاحات عديدة، فقد "درس إعطاء امتياز لمد سكة حديد من حلب إلى أنطاكية فالسويدية،

(١) تراب الغرباء، ص٢٧٣-٢٧٥.

بالإضافة إلى دراسة نقل مياه نهر الساجور إلى حلب، وإنارة المدينة وضواحيها بالكهرباء"(١)، وهي المهادنة التي تتبعها السلطة مع المفكرين ريثما تجد طريقة للتخلص منهم، لكن المفكر الحق لا تثنيه الإغراءات عن هدفه، لأنه يريد مصلحة الأمة، لذا يتابع الكواكبي مسيرته، فيكمل مسودة كتابه (طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد) الذي درس فيه علاقة الاستبداد بالعلم والأخلاق والمال والدين، وتوصل في النهاية إلى نتيجة مفادها "أن الاستبداد يقضي على الإبداع، ويضغط على العقل، ويساعد على التواكل والخنوع، ويعلم الناس الإذلال، ويفسد أخلاقهم ودينهم"(٢). وفي سفر عبد الرحمن الكواكبي إلى مصر تتكشف له خيوط اللعبة السياسية وتعاون الغرباء على أبناء الأمة التي عاشوا فيها وسادوا، فعلى الرغم من إعجاب الخديوي بأفكاره واستقباله بكل حفاوة، لكنه بسبب علاقاته الجيدة مع العثمانيين طالب بإيقاف كتابه (أم القرى) الذي أهداه للخديوي وأمر "بإيقاف توزيعه لأنه لا يصح أن يكون الخديوي حامياً لجمعية تسعى إلى نزع الخلافة من الأتراك"(٣)، ويقوم الكواكبي برحلة واسعة إلى البلدان العربية وغير العربية للتعرف على أحوال الناس ودراسة أسباب تخلفهم، فيخرج بعد ذلك بجواب واحد وهو (الاستبداد)، ثم تبدأ الصحافة بنشر مقالات الكواكبي والكتابة عن حياته وملاحقته من أعوان السلطان واضطهاده في حلب، وراحت تتسابق في نشر مقالاته، فجأة يموت الكواكبي ويأمر الخديوي عباس بدفنه على نفقته، وتؤبنه الصحف ويرثيه الأدباء، وفي حلب يخرج الناس إلى ضريح وهمي ألقوا عليه الزهور وأغصان الزيتون، أما في الأستانة فتثمر الصيحة، إذ تخرج المظاهرات مطالبة بالدستور، فيأمر السلطان بإعادة مجلس النواب ويصدر عفواً عن المنفيين، وعفواً آخر عن الجرائم السياسية، ويصدر مرسوماً بإبطال التجسس، وتخرج المنشورات عن سريتها تطالب بحقوق العرب، تلك هي الصيحة التي أراد الكواكبي أن يطلقها، "إن كل ما نريد فعله أن نلقي صرخة في واد"(٤) قد وجدت صداها، لكن بعد أن دفع لها حياته ثمناً.

هكذا استثمر الروائي مواقف الشخصية وطاقاتها للتعبير عن عصر بأكمله، حتى نكاد نجهل هدف الرواية، أهو الحديث عن الكواكبي كرمز للتقدم والكفاح ؟، أم كانت حياة الكواكبي مدخلاً لابد منه للحديث عن سلطة اشتهر الكواكبي بمواجهتها؟ "وقد استطاع أن يهزّ أركان الاستبداد ويقطع جذراً من جذوره، ويزرع بالمقابل شجرة للحرية. وهو يعلم أن الاستبداد لن ينتهي، فتاريخ

(١) تراب الغرباء، صـ٣٠٤.
(٢) تراب الغرباء، صـ٣٠٤.
(٣) تراب الغرباء، صـ٣٠٨.
(٤) تراب الغرباء، صـ٢٥١.

البشرية هو تاريخ الظلم، ولكن مع الكواكبي وأمثاله هو تاريخ المقاومة أيضاً."[1]، فعبر عن رسوخ الفكر العربي على الرغم مما تعرض له من أعاصير التهكم والتغيير.

إن استلهام الشخصيات الأدبية في الرواية نابع من الإحساس بالهزيمة الفكرية، فلا بد من مقابل حضاري يعيد أمجاد الماضي ويبعث الأمل في المقاومة، لذا كانت الشخصيات الأدبية أسيرة الأحداث الجسام في الرواية، ناقلة ومتحدثة بلسان العقل عن مجتمعاتها.

خامساً- الشخصيات الأسطورية:

أحدثت نكسة حزيران ١٩٦٧ ثورة في المجال الأدبي عامة، وفي الرواية خاصة، نتيجة للإحباط الذي أصاب الإنسان العربي، فبحث الروائي عن طريقة مثلى ينقل عبرها هذه المأساة، فلم يجد إلا التراث، إمّا هروباً من الحاضر المظلم وتشبثاً بالماضي المتألق، أو إيماناً منه بأن التراث الأسطوري على وجه الخصوص هو الرمز الوحيد الذي يفهمه الناس دون تحريف، والعنصر الذي يتمتع بالصدق والبدائية الخالية من الزيف والتحريف.

لم تقتصر العودة إلى أساطير الماضي وشخصياتها على كاتب بعينه، فأغلب كتّاب الرواية السوريين نهلوا من هذا النبع الخالد، وإن كان هناك اختلاف في طريقة التناول والعرض، فمنهم من استلهم الشخصية دون أي إسقاط لها على الواقع، ومنهم من استوحى الشخصية كاملة، في حين استوحى بعضهم المواقف والحوادث التي مرت بها الشخصية الأسطورية، فيضطر القارئ إلى المقابلة بين النص الروائي والنص الأسطوري نتيجة لهذا الاستلهام الفني، فتكون الشخصيات مقنّعة، فلابد من الاحتراز في تسميتها وإيجاد ما يقابلها في الواقع.

وينتشر في الرواية السورية نوعان من الشخصيات الأسطورية:

١- شخصيات أسطورية يصنعها الكاتب:

شخصيات ليست أسطورية بالمصطلح، فهي لا تحمل اسماً يربطها بالأسطورة، لكن الكاتب يحمّلها صفات أسطورية تبعدها عن الواقع وتقربها من الأسطورة، كشخصية (فهد) في رواية (عرس فلسطيني) لأديب النحوي الذي كلّم الموتى، وتتنوع هذه الملامح الأسطورية كالولادة

(١) سهيل عروسي، دراسة في إشكاليّة الثّنائيات في الثقافة العربيّة، عبد الرّحمن الكواكبي –نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، صـ٦٥.

الأسطورية أو الهدف الوجودي، فيضفي هذا الملمح أو ذاك الصفات الأسطورية على الشخصية.

٢- شخصيات تحمل اسماً أسطورياً :

لكن الكاتب يجعلها قناعاً لشخصية معاصرة، وقد يشير إلى ذلك كما في رواية (المد والجزر- الانكسار) لعبد الكريم ناصيف، إذ ربط بين شخصية (محمود) و(تموز) وشخصية (زهرية) و(عشتار).

أولاً- شخصيات أسطورية يصنعها الكاتب :

تملك الشخصيات في هذا القسم صفات أسطورية وقوى خارقة تمكنها من تحقيق أهداف الروائي في التعبير عن الحاضر، وقد لجأ معظم الروائيين إلى هذا الأسلوب، لأنهم كانوا بحاجة إلى بطل أسطوري الصفات كي يلقوا على عاتقه أفعالاً تتجاوز قدرات البشر الحقيقية بغية إيجاد المخرج لضعف الإنسان أمام بعض القوى من جهة، وللارتباط بالأسطورة من جهة ثانية.

يبحث وليد إخلاصي في روايته (باب الجمر) عن الكمال، يتمنى انتصار الخير على الشر في صراع الحياة الدائم، فيقسم الشخصيات إلى فريقين: الأول: (الرأس) و(الشختورة) يمثلان الشر وأتباعه، الثاني: (أحمد النساج) وابنه (محبة الجمر) يمثلان الخير وأتباعه، فنرى إخلاصي كغيره من الروائيين يختار اسم الشخصية التراثية أو المعاصرة فتطغى دلالة الاسم على صفات الشخصية، فـ (الرأس) اسم لرجل عمره ثلاثة قرون يمثل الإقطاع والشر، وهو (رأس) العنف، "تسلل الرأس في منتصف القرن الثامن عشر إلى المدينة... وقد سمي هكذا لضخامة جمجمته التي تماثل في حجمها ضعفي رأس آدمي، ولقوته التي فاقت عزم شمشون الجبار.."[(١)] ، أما (الشختورة) فتدل على ضعف المكانة والتبعية، ويكشف اسم (محبة الجمر) عن دلائل الأسطورة والغرابة.

انتقى إخلاصي المواقف التي تتلاءم مع الزمن الحاضر، لكنه يزيل عنها الصبغة الواقعية بصياغته لمواقف خيالية تحقق له المثالية التي يسعى لتحقيقها، مما جعل شخصياته أقرب إلى الأسطورة، فالحوادث والوقائع الخارقة تحتاج إلى شخصيات تمتلك الصفات الأسطورية الخارقة القادرة على تجسيد تلك الوقائع ومعايشتها، لذلك تحمل شخصية (محبة الجمر) قدرات تخرجه

(١) وليد إخلاصي، ، باب الجمر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤م، صـ٤٠.

من إطار الزمان والمكان الذي يعيش فيه، فهو يكلم الحيوانات والنباتات، بل يعقد معها الأحلاف ويتعاهد معها على القتال، نطق منذ كان في المهد صغيراً، وبذلك يكمل الكاتب صفات البطل ليصبح شخصية أسطورية قادرة على محاربة الشر والظلم، فتذكرنا بخوارق شخصيات الأساطير (تموز – جلجامش – أحمس). يحلم الكاتب بتلك الشخصية التي تعيد الخير إلى الأرض، فيحملها آماله و أفكاره، ويدعونا إلى تمثل صفات هذه الشخصية وأفعالها، ولم تكن مشابهة شخصيات الرواية لشخصيات خيرة فحسب، بل هناك شخصيات شريرة نجد لها مثيلاتها في الأساطير.. فـ(الرأس – الشختورة – الحردون) كل منها يقف في وجه الخير، ثم يؤكد الكاتب نزعتها الشريرة باستخدامه لمجموعة من العبارات تبين طبعها، فـ (يوم الأرض الفلسطيني) بالنسبة إلى شخصيات الشر هو (يوم الأرض)، بمعنى آخر هو ارتفاع ثمن الأراضي، وكلمة (التهبت) لا تعني الثورة، إنما الأسعار، وهكذا تكون حوادث الرواية رسالة من الماضي وتجلياته إلى الحاضر الذي يكتنفه الاستغلال والجشع، فتتسلسل الحوادث بحثاً عن (باب الجمر) غير الموجود حقيقة في حلب، وكأن باب الجمر هو المثالية التي يبحث عنها (محبة الجمر)، ويسعى إلى تطبيقها عملياً، وعندما أيقن الكاتب استحالة إيجاد مثل هذا الواقع الخيالي في حياتنا، رسم شخصية محبة الجمر الأسطورية لتكون ملاذاً ووسيلة للفقراء والمقهورين للانتقال إلى عالم آخر أفضل وأجمل من العالم الذي يعيشونه، "فاقترب الناس ببطء يحدقون في الصبي.. ومشى محبة الجمر فمشوا من ورائه.. توقف عند المقهى فتوقفوا من خلفه. دخل.. أجلسوه على السدة التي بقيت شاغرة منذ غياب الحكواتي.. فانهالوا عليه بالأسئلة والاستفسارات."(١). ولكي يكتمل البناء الخيالي الأسطوري، أحاط كتّاب الرواية شخصياتهم الأسطورية بدلائل الفضاء الأسطوري، بدءاً بالصفات الشخصية وانتهاءً بجوقة من الشخصيات المساعدة ذات القدرات الخارقة، "وإثر المعركة أحبه الجياع والذين في نفوسهم برق التمرد، وخافه الملاك نهبة الأرض"(٢).

اعتمد حيدر -كذلك- في روايته (الفهد) على فكرة المخلص، الإنسان الخارق الذي يدافع عن الشعب بمفرده، فهو القوي الكريم، الشجاع ذو المروءة والعزة، كلها صفات ينسج منها الروائي صورة بطله المخلِّص، متوسلاً بالواقع والأحلام لتؤكد قوة هذا البطل وصفاته، ومن ثم صلاحيته للقيام بأدوار البطولة و المغامرة التي سيسندها الكاتب والمجتمع إليه".. يا جماعة هل تضحكون مني لو رويت لكم حلماً غريباً عنه؟. والله أمس رأيته يشق غيمة وفي يده ميزان..

(١) باب الجمر، صـ١٤٨.

(٢) الفهد، صـ٣٩.

خاطبني قائلاً: سأضع البرد والتعب والجوع في كفة وأنت في كفة..

رأيته يفصد دمه وينقطه في الكفة الأخرى فرأيتني أعلو..

وجاءني صوته من أغوار الأرض: ما عدد نجوم الدب الأكبر؟"(١).

تبدو ملامح (الفهد) الأسطورية واضحة في قدراته الخارقة التي لا يأتي بها بشر مثله، كما تتجسد الملامح الأسطورية في أفكاره، فهو يؤمن بالشيخ، ويؤمن بالقرابين.. يعيش وحيداً في الغابات والجبال منفياً، عذابه كعذاب (سيزيف) أو كعذاب (الطائر الهولندي) المنفي، وقد رسم حيدر هذه الصورة لبطله (الفهد) كي يجعل منه ندّاً مقبولاً للسلطة العثمانية التي تملك الجيوش والعتاد ويمتد سلطانها إلى بلاد بعيدة، فلا بدَّ من بطل أسطوري يخلِّص الفلاحين من الظلم، ويكسر شوكة أعدائهم، فمن أين يأتي بالقوة المطلوبة في هذا الواقع دون أن تسانده قوى أسطورية؟، فلجأ إلى تحميله صفات أسطورية يستطيع معها الفعل، ويتحول إلى أسطورة في أعين البسطاء، "سيغني لك الناس ردحاً من الزمن لأن موتك أسطورة.. رجل الغابات السابح على أجنحة الليل. الرجل الذي لا يعرف النوم.."(٢). تسود الفوضى فتعيش الشخصيات كلها في جو أسطوري بسبب تحكُّم الغرباء في أهل البلاد البسطاء، يعذبونهم، ويقتلونهم، ويغتصبون بناتهم، وحده (الفهد) لم يحتمل هذه التناقضات، فثار منتصراً لنفسه وللفقراء.

لم يكتف حيدر بذلك، بل مزج ملامحه الأسطورية بملامح دينية، فجاء على ذكر عاشوراء، فيتوسل حيدر بالرمز الديني لأن سلطة النص الديني كانت ملازمة للأسطورة وأحد أبرز تعريفاتها، كما تملك بذاتها قدرات استثنائية خارقة تضاف إلى النص وشخصياته، وقد يضفي الفكر الجماعي الضعيف الصفات الأسطورية على كل شخصية تقاوم الظلم، تشفياً بالظالم وتهويلاً لأفعال البطل الذي يتحول -فجأة- إلى أسطورة، لذلك يتحول (محمد) في رواية (رقصة العراة المفجوعة) لجمال الدين خضور إلى أسطورة لأنه رفض أوامر الآغا بمضاجعته فقتله وولى هارباً، فتغنى الناس الضعفاء ببطولاته التي لا يقدرون عليها، ولأنهم لم يستوعبوا هذه المغامرة فقد اختلقوا الأقاويل، فمنهم من "شاهد نوراً براقاً يهبط من أعالي السماء ليلفه ويصعد به"(٣)، ومنهم من رآه "يمتطي حصاناً أبيض يطير في السماء ويضيع في لب العتمة"(٤).

(١) الفهد، صـ٦٢-٦٣.

(٢) الفهد، صـ١٠١-٦١.

(٣) رقصة العراة، صـ٢٨.

(٤) رقصة العراة، صـ٢٨.

رسم الروائيون شخصياتهم بحسب متطلبات الرواية، فأضفوا على كل شخصية ملمحاً يربطها بالأسطورة ويخدم غرض الرواية، فقد تتمتع الشخصية بولادة أسطورية يمهد لحياتها القادمة، كشخصية (راوية) في (شموس الغجر)، أو تتمتع الشخصية بجمال عظيم ممزوج بقدرات خارقة على امتصاص قدرات الرجال بعد مضاجعتهم، كشخصية (أسمهان) في رواية (دار المتعة)، فقد رسم وليد إخلاصي شخصية (أسمهان) محمّلاً إياها من صفات أنثى ألف ليلة وليلة ممزوجة بالأسطورة، فهي الغانية التي تدير دار المتعة، فيقع عليّة القوم في حبائلها متناصة مع صفات (أنيس الجليس) في ألف ليلة وليلة، كما تتشابه مع عشتار التي أوقعت بتموز، وهو ملمح أسطوري ثابت منذ أول ظهور للشخصية في الرواية، فتبدو أنثى كاملة، مليئة بالشهوة والرغبة، تجاوز عمرها القرن ولم تفقد شيئاً من أناقتها وأنوثتها المتعطشة للرجال، إنها كأنثى الأساطير التي أغرت تموز وامتصت قواه بمضاجعتها، كما أغري بـ(انكيدو) "ستة أيام وسبع ليال قضاها أنكيدو مع فتاة اللذة، روّى نفسه من مفاتنها.. جعلته في حيرة، ثقيلاً كان جسمه، خائرة كانت ركبتاه.. بات غير ما كان .. قفل عائداً إلى المرأة. جلس عند قدميها رافعاً بصره إليها، كله آذان لما تنطق به"(١)، فوقع الرجال في براثن المتعة ينزفون قواهم من عروقهم شيئاً فشيئاً، كذلك اقتربت أسمهان في دار المتعة من تلك الصفات، فهي تصطاد الرجال وتفترس قواهم، تمتص ماءهم فتهلك أجسادهم، "امرأة لا تشبع ولا ترتوي. كلما صببت ماءك فيها صرخت تريد المزيد. وإذ تلعق أقدامها ترفسك بعيداً ثم لا تلبث أن تستدعيك.. ارتفع على غمامة لأصبح فوراً في مخدعها، فتستسلم لي بمشيئتها وأسلمها كل شيء، ثم يحكم علي بالنفي إلى هذا القبر الكبير. كنت أقوى الرجال، كنت أجمل الرجال.. وكنت أحكمهم. فقدت قوتي بينما ازدادت هي قوة، وذهب جمال رجولتي لتتألق محاسنها"(٢)، فتكون أسمهان مزيجاً من نساء ألف ليلة وليلة وأنصاف الآلهة في الأساطير، ثم أضاف إليها الكاتب صفات معاصرة فأصبحت رمزاً يتجاوز حدود الزمان والمكان، وقد جعلها الكاتب أنثى معاصرة من خلال دوام بحثها عن الرجال، فبزت المرأة الأسطورية في إيقاعها بغير رجل في شركها، فأسمهان تصطاد رجال المدينة ولا توافر أحداً، ومن يقع في شركها مفقود لا ريب، (جواد) وحده استطاع عن طريق الحكايات أن يشغلها عن نفسه.

يحيط الروائي شخصياته بالأجواء الأسطورية، فالمكان الأسطوري يجعل الشخصية التي تعيش فيه أو التي تصل إليه ذات بعد أسطوري أيضاً، فـ(جواد) يكشف "سراً من أسرار دار المتعة.

---

(١) ملحمة جلجامش، ترجمة فراس السواح، دار الكلمة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٢، صـ٤٣.

(٢) دار المتعة، صـ٢٥٦.

كان الليل قد انتصف، وأسمهان تبدو كالمحمومة في فراشها.. حين يكشف جواد مصادفة ذلك اللوح الزجاجي.. كان الكشف عن ذلك اللوح هتكاً لأسرار أسمهان.. كان المشهد عبر اللوح متناوباً كعين حراسة لا يخفى عليها شيء.."(١).

وظّف الروائي هذه الأجواء لينقل من خلالها أفكاره وأحلامه في مجتمع لم يستطع أن يغير فيه شيئاً في الواقع، فأراد أن يفعل ذلك في الخيال.

وقد يلجأ الكاتب إلى طريقة أخرى، فيجعل من شخصيته الواقعية شخصية أسطورية، ومن هذه الطرق أن يجعل ولادة الشخصية ولادة أسطورية، فتكتسب صفات الأسطورة، فتسير حوادث الرواية وفق هذا المنظور، كما في شخصية (راوية) في (شموس الغجر)، إذ كان لولادتها الأسطورية على يد الغجرية (بيلار) دور في رسم حياتها المستقبلية، "تمتمت الغجرية بيلار كلمات سحرية بلغة غامضة.. تلك الولادة الأسطورية شبه البدائية ستنعكس على حياتي مولدة في أعماقي شوقاً غريباً للبراري والحرية"(٢).

فتبدأ قصة تمردها ورفضها لأي قوانين يفرضها الآخرون، حتى قوانين عائلتها. إن تمردها يذكرنا بشخصيات رفضت واقعها وعانت جراء ذلك، ومثلها شخصية (حسيبة) وشخصية (صياح) في رواية (التحولات-حسيبة) لخيري الذهبي، أما الملمح الأسطوري الذي وسم الكاتب به شخصياته فيتجلى في الإشارات الواضحة إلى صلة الشخصية الروائية بالشخصية الأسطورية من خلال هدف الشخصية، فالهدف الذي تدور حوله الشخصية يجعلها منوطة بعمل ما يذكرنا بالشخصية الأسطورية التي جسدت عملاً خالداً وبذلت في سبيله الطاقات والقدرات، فتجسد شخصية (جلجامش) في رحلتها للبحث عن الخلود رمزاً للشخصيات الباحثة عن المجهول في كل زمان ومكان يستخدمها الكاتب كرمز يلخص تجربة (جلجامش).. "لأجل أوتنابشتيم، أبي، قد أتيت.. أسأله عن سر الحياة والموت.. ألن يكتب لي ألا أرى الموت الذي أخاف.."(٣). مثل هذه الشخصية نجدها في رواية (الثلج يأتي من النافذة) لحنا مينة، فنستطيع أن نشابه بين سعي (فياض) للخلود وسعي (جلجامش)، فالمعاناة التي يلقاها فياض جراء تمرده على المجتمع والسلطة لا تختلف كثيراً عن جرأة جلجامش في طلب الخلود، "الطريق المسدود في وجهي ليس مسدوداً

(١) دار المتعة، صـ٢٢٦.
(٢) حيدر حيدر، شموس الغجر، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، دمشق-سورية، صـ٨.
(٣) ملحمة جلجامش، صـ١٢٥-١٣٥.

بفعل القدر..المجتمع سده لأني تمردت عليه..المجتمع يريد الكل على شاكلته، وبابه مشرع وعريض للمنافقين واللاأباليين..استجمع قواه ونهض مصمماً على الاستمرار. وزيادة التحدي.."[١].

تمتلك الرواية كغيرها من الروايات في هذا الإطار رؤية معاصرة للبطل، فالقدرة التي يمتلكها فياض تؤكد أن الإنسان لديه طاقات إذا ما تم استخدامها فهي قادرة على صنع المعجزات، فالمعجزات في عصر (جلجامش) ذات هدف شخصي، في حين القدرة العظيمة للإنسان في عصرنا الحالي تتمثل في امتلاك القدرة على تغيير العالم. لم يقتصر الأمر على رواية (الثلج يأتي من النافذة)، فهناك روايات أخرى نجد فيها أعمالاً لشخصيات روائية تجعلها مرتبطة بالأسطورة، فـ (جدعان) في رواية (المذنبون) لفارس زرزور لديه بحث دائم عن المعرفة وعن معنى الوجود الإنساني، فتتكاثف في الرواية بعض السمات الأسطورية والسيرة الشعبية لتكسب رحلة (جدعان) في بحثه عن معنى الوجود بعداً كونياً، وقد شكّل خروج جدعان من التحقيق بعد أن نال نصيبه من لسع السياط انطلاقة لتساؤلاته التي لم تنته عن قوانين الحياة وأحكامها، "إن ما أصابه في الحقيقة نوع من اليقظة المفاجئة.. فاجأه إحساس بصرخة تنبعث من أعماق قلبه المظلم. لماذا حدث ذلك؟ لأي شيء تخلق المشاكل؟ وهل وجد الناس في الدنيا ليتعذبوا"[٢].

لم تكن الإجابات على تساؤلات جدعان كافية لرغبته في الاكتشاف، وبالمقابل كانت رحلة الحصول على إجابات شافية شاقة، شأنها شأن رحلات البحث السابقة، فقد صادف بحثه عن معنى الوجود عثرات عدة ومحاولة وصول غير موفقة إلى حقيقة الإنسان عن طريق المال لا عن طريق القيم، وهذا دليل على سيطرة قيم المادة على قيم الروح على إنساننا المعاصر، فـ"جدعان العبد الله صار يحمل أوراقاً مالية. جعلته هذه الأوراق يصحو على حقيقة لم يكن يحلم بها، جعلته يحس بأنه مخلوق جديد.. إنسان.. إنسان حقيقي.... ولكنه صار يعرف، بأن الاستبداد لن يدوم أبداً. ففي ذلك معارضة للعقل، للسماء، للأرض، للحياة، لكل شيء.. لكل شيء"[٣].

تختلف شخصية جدعان عن والدته التي لم تمنحها الهموم فرصة لتفكر بما حولها، فتكتفي بالاستسلام لقدرها وتنقم على من حولها لأن ذنوبهم وراء مصائب القرية، لذا ترفض طلب جدعان عندما يطلب منها مغادرة القرية معه بعد أن تأخر المطر، رفضت وأجابت باكية:

---

(١) حنا مينة، الثلج يأتي من النافذة، دار الآداب، بيروت، الطبعة التاسعة١٩٩٩م، صـ٢٦١-٢٦٢.

(٢) فارس زرزور، المذنبون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، صـ٢٢٧.

(٣) المذنبون، صـ٢٤٩.

"أنا أؤمن بالله وأنت أصبحت لا تؤمن به . وكلهم لا يؤمنون به، وسيجازيهم. إنه يعرف كيف يأخذ حقه منهم . أولئك المذنبون"[1]. وقد يعمل الروائي على النمو بقدرات الشخصية ليتجاوز بها المستوى المألوف، فيخرجها من الواقعي إلى الأسطوري مستعيناً في ذلك كله بما يخلعه على الشخصية من الخوارق، كما فعل ثائر الزعزوع مع شخصية (جميل المصلح) في روايته (السلطان يوسف)، فعلى الرغم من شيخوخته وإصابته بالشلل النصفي ما زال اللصوص يخشون الاقتراب منه، فهو الذي "استطاع رغم شلله أن يهوي بذراعه السليمة على ظهر بقرة هائجة، فأقعدها أرضاً محطماً ظهرها"[2]، هذه القوة الأسطورية التي يتمتع بها هي التي مكنته قبل سنوات أن يخيف "رجال العصملي، ولم يستطع عشرة منهم أن يقيدوه، وقد صرعهم جميعاً"[3]. وتستمر قدرات الشخصية بالنمو رغم التقدم في السن، فتزداد يد (جميل المصلح) السليمة قوة كلما تقدمت به السن حتى يصبح "قادراً على مسح الكتابة عن العملة الفضية إذا فركها بأصابعه"[4].

ثانياً - الشخصية الأسطورية قناع ومقابل للشخصية المعاصرة:

تعبر الشخصية الأسطورية عن الواقع المعيش، وقد ربط الروائي بينها وبين الشخصية الروائية، ويذكر هذه المشابهة بينهما باستمرار كي تكون تعبيراً عن المشكلات ذاتها التي نعانيها في حاضرنا، إذ تشكل عملية المزاوجة بين الأسطورة والواقع، بحوادثها وشخصياتها، فضاء للكاتب يعبر من خلاله عن الواقع الاجتماعي والسياسي والديني، متمتعاً بمساحة من الحرية والرمز المؤثر، تجمع بين الشكل الفني والمضمون النافذ إلى قلب القارئ.

نجد مثل هذه الشخصيات في روايات عدة منها: الانكسار، الحلقة المفرغة لعبد الكريم ناصيف، و بلد واحد هو العالم لهاني الراهب.

يشير الكاتب في رواية الانكسار إلى التشابه بين شخصيات روايته وشخصيات الأسطورة، فيشابه بين (تموز) و (محمود)، وبين (عشتار) و (زهرية) قائلاً: "ولم لا ؟ أنت زهرية وهي الزهرة، تموز بطل ومحمود بطل..."[5].

(١) المذنبون، صـ٢٥٠.
(٢) ثائر زكي الزعزوع، السلطان يوسف، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، صـ٢٣.
(٣) السلطان يوسف، صـ٢٣.
(٤) السلطان يوسف، صـ٢٤.
(٥) عبد الكريم ناصيف، المد والجزر-الانكسار، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق ١٩٨٧م، صـ٥٣.

يبدأ الكاتب بسرد حوادث الأسطورة، ثم يسقطها على الواقع، حيث السعي إلى التخلص من قوى الاحتلال ممثلة في إسرائيل، فيقارن في كل لحظة بين ما قام به (تموز) وما يقوم به محمود، إذ تجمع بينهما البطولة والقوة والهدف النبيل.

استطاع الكاتب أن يحمِّل الشخصية الأسطورية دلالات معاصرة، إذ جعل من سعي (تموز) لإنقاذ (عشتار) معادلاً لسعي محمود من أجل تحرير أرضه زهرية من براثن المغتصب، فتمتزج مسيرة البحث والعذاب بين الأسطورة والواقع، ويتجسد العذاب في الحب والتعلق بين عشتار وتموز من جهة، أو بين محمود وزهرية من جهة ثانية، ثم رحلة البحث، فيرى "في زهرية القنيطرة التي غيبها العدو خلف أسوار العدوان والبغي"(١). تبدو شخصية محمود بارزة وفاعلة في الرواية على الرغم من عدم امتلاكها للاسم الأسطوري أو للمركز الاجتماعي، فهو جندي في الجيش، لكن هذه الفاعلية استطاع الكاتب خلقها من خلال ربطها بشخصية تموز الذي حرر عشتار، فيبدو محمود كتموز يدافع وحده عن الأرض، في حين يعود الجيش منهزماً، فتعبر الأسطورة عن الواقع، حين يصمد أقل الناس استفادة ويلوذ المستفيدون بالفرار، لأنهم اعتادوا الوصولية وركوب اتجاه رياح المنفعة. ولعل ناصيف قد أدرك من خلال الإسقاط دور الأسطورة كنص جامد في دفع الرواية كنص متحرك، فتتساوى تضحية تموز مع تضحية محمود، وكما كانت النهاية سعيدة للبطل حزينة لأعدائه في الأسطورة، كذلك في الرواية تتجسد النهاية السعيدة لـ (محمود =تموز) في تخليص زهرية من سجنها في القلعة، "أما تموز زوجها الشاب فخذوه واغسلوه بماء طهور وضمخوه بالعطور الطيبة. ألبسوه عباءة ودعوه يعزف نايه اللازوردي ولتحط به كاهنات عشتار يهدئن من خواطره.."(٢).

فتسير الشخصية الروائية على خطا الشخصية الأسطورية، ثم يضيف ناصيف بعداً معاصراً بتحوير النهاية، إذ كان انتصار محمود على الشيخ جزئياً، فلم يقتله، إنما اكتفى بإنقاذ زهرية من بين يديه، وفي ذلك إشارة إلى خسارة العدو في حرب تشرين ١٩٧٣، لكنه ما زال يسيطر على جزء من الأراضي العربية. وقد يلجأ الكاتب إلى الغطاء الأسطوري لروايته، ثم تكون الشخصيات رموزاً مطلقة تعبر عن وجهتي النظر، فيستلهم الروائي فكرة الأسطورة ثم ينسج حولها روايته محملة بالرموز والدلالات المعاصرة، لكنه في سعيه المحموم وراء الفكرة يلجأ إلى اقتضابها والتركيز على

(١) المد والجزر - الانكسار، صـ ٢٥٨.

(٢) فراس السواح، لغز عشتار والألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة،سومر للدراسات والنشر،قبرص،ط١ ١٩٨٥صـ٢٩٨.

الشخصيات التي اشتهرت كرموز تشير إلى الفكرة، كـ(فاوست) الذي شهد انهياره التدريجي أمام نوازع النفس والإغراءات المحيطة به، فقد وظف الكاتب هذا الموقف عندما جعل من (علوان) (فاوست) معاصراً في روايته (بلد واحد هو العالم)، يصارع النظام الطبقي المعاصر بكل تشعباته، فتكون الشخصية الأسطورية رمزاً للشر، ولم يتدخل (فاوست) في مجريات الحوادث كونها حوادث معاصرة ، إنما قام (علوان) بهذا الدور، فأصبحت شخصية (علوان) ظلاً لـ (فاوست) ورمزاً للصراع الداخلي بين قيم الخير وقيم الشر، ثم يزوده الكاتب بشخصيات مساعدة تدور في فلك الشخصية الرئيسة، تساندها وتحرضها لتنطق أفكارها أو أفكار المؤلف نفسه.

يساعد التوظيف الفني للشخصية الأسطورية بصورة تجعلها مفسرة للحوادث في كشف جذور الصراع في الرواية، استناداً إلى الصراع القديم في أسطورة (فاوست)، فلا نجد صعوبة في تسمية الشخصيات بأسماء أسطورية قديمة: (علوان = فاوست)، و (هيلانة =هيلين)، و (د. جارود، د.حمد، و أبو خليل= ميمفيستوفيليس)، و (نازك وزينب = مرغريت).

إذن، تضع التسمية الأسطورية لأي شخصية روائية الرواية أمام قراءات متعددة تستند إلى أرضية مشتركة تربط بين الأسطورة والواقع المعيش.

استلهام اللغة التراثية

استلهم الروائي بعض مفردات اللغة التراثية، كي يكسو روايته ثوباً تراثياً يجعلها تتلاءم مع المضمون التراثي من جهة، ويقربها من القارئ من جهة ثانية. وقد أخذت اللغة التراثية أشكالاً متعددة : تاريخية، دينية، أدبية...

أولاً - اللغة التاريخية :

نقصد باللغة التاريخية تلك العبارات والنصوص التراثية التي استخدمت قديماً في كتابة التاريخ وتدوين الحوادث، أو في حفظ أخبار الملوك والسلاطين، ولم تكن اللغة التراثية المستلهمة جامدة، بل حمّلها الكاتب مضمونات معاصرة.

وقد كتب بعض الروائيين رواياتهم بلغة قديمة تعبر عن عصر الرواية، كرواية (برج الصمت)، ففيها تنتشر التعابير المملوكية: السردار، أبو المماليك السلطانية، الحضرة السلطانية، الدوادار، أتابك العسكر، ديار القنجاق، ففي حين تحدث الكاتب عن العصر المملوكي بلغته وتعبيراته، أسقط كل ذلك على حاضر الأمة، فجعل كل موقف تراثي يشير إلى ما يقابله في عصرنا.

كشف الروائي في رواية (برج الصمت) مواطن الضعف ومظاهر الفساد في الدولة المملوكية، فسلط الضوء على كل موقف يوضح هذا الضعف من خلال تصويره لصراع المماليك على السلطة، وركز على مظاهر القتل والفوضى المرافقة لهذا التغير السلطاني، ثم يبين أثر ذلك في العامة التي لا عمل لها سوى منح رقابها للسيوف، كي يظهر السلطان الجديد قوته وسطوته، ".. خرج المملوك (لولو) من مخدع سيده ومولاه السلطان (أبو السعادات) ويداه مضرجتان بالدماء. لقد قتل مولاه وانتهى الأمر. وهكذا اغتيل سلطان وعاش سلطان"(١).

نقل الروائي هذا الواقع الذي لا تسير فيه الأمور وفق منطق عقلاني، فالسلطان يُقتل ويأخذ خادمه مكانه، فتسير دولة بأكملها وفق أهواء هذا المملوك، فهو القانون وهو الدولة، ولمعرفته بمكانته الحقيقية ونقمة الناس عليه ينشر جواسيسه في كل مكان ويجعل لهم ديواناً خاصاً (ديوان الأخبار)، فتتحول المدينة كلها إلى عيون بدلاً من أن يعمل هؤلاء في ما يفيد الناس، "تحت جنح

---

(١) برج الصمت، صـ١١.

الظلام قصدت درب حمام كتبغا بين القصرين.. وتلفت صدفة.. فشاهدت شخصين ملثمين يتبعاني، ولم أكن بحاجة إلى ذكاء وافر لمعرفة أنهما من عيون صاحب الأخبار"[١].

يربط الروائي بين الواقع الفاسد وانتشار هذه الظواهر، فجعلها ملازمة للفساد، وبذلك عبرت اللغة من خلال بعض الألفاظ عن طابع الفساد السائد في المجتمع، إذ تعبر ألفاظ اللغة عن حالة قائليها من خوف وأمن. ويستمر الروائي في سرد روايته المملوكية، لكنه يتوقف كثيرا عند مظاهر الفساد أكثر من وقوفه لشرح الحدث التاريخي، مستثمراً طاقات اللغة التراثية في إظهار الفساد المنتشر في كل مكان، فيصبح النص التراثي مقطوعة قابلة للتداول في كل زمان ومكان، ثم يأمل الروائي من المتلقي أن يربط بين العصور الفاسدة التي مرت بها الأمة، ويعرف أن التاريخ يعيد نفسه على الرغم من اختلاف الأسماء والأمكنة، فنقرأ مقطوعة تعبر عن الفساد وتجعلنا نعيش أجواء العصر المملوكي: "اعلم زادك الله علماً، أننا نعيش في زمن سادته الفتن والأهوال، فلا أمان للمستضعفين في الأرض ولا قرار، فبين فترة وأخرى يزول سلطان ويأتي سلطان، إن شريعة القوم هي شريعة السيف، فلا شرع هنا ولا عدل ولا إنصاف، بل قتل وسبي ونهب.."[٢].

كما استخدمت اللغة التاريخية في سرد الحوادث التاريخية التي أراد الكاتب أن ينقلها بأسلوب روائي يتداخل مع أسلوب الماضي في سرد الحوادث، وقد تهتم اللغة بجانب تراثي دون آخر، كأن يتم الاهتمام بأسماء الأمكنة وأسماء المناصب والعادات، فتضفي اللغة على النص الروائي طابعاً تاريخياً يوحي بأن الرواية هي حقبة تاريخية إضافة إلى كونها نصاً أدبياً، فتجعل طريقة السرد هذه من الكاتب إنساناً حيادياً لا يتدخل في سرد الوقائع -كما نظن-، وكي يزيدنا إيهاماً يقدم، أحياناً، بعض التوثيقات التاريخية، في حين تبقى الدلالات والإسقاطات المعاصرة حاضرة بين السطور.

ثانياً- اللغة الدينية :

هي مجموعة الألفاظ والنصوص والمصطلحات التي استلهمها الروائيون السوريون في رواياتهم بصورة قصدية أو عفوية، فلم تخلُ معظم الروايات السورية من التوشيح الديني.

---

(١) برج الصمت، ص٤٨.

(٢) برج الصمت، ص٤٩.

وقد تفاوتت درجات الاستلهام بدءاً بالكلمة وانتهاءً بالنص المعبر الموظف توظيفاً فنياً، فأصبحنا نقرأ الجملة، بنبرة دينية، لها مقاصد دنيوية تخص عالم الرواية وشخصياتها، فيساعد استلهام اللغة في تحقيق الشكل التراثي للرواية، ويمتزج الحاضر بالماضي، فتتغلغل أفكار الرواية ضمن الشكل التراثي للتعبير عن الواقع المعيش بجدارة، فتكون اللغة عامل جذب وتأكيد للأفكار من جهة، وزينة لفظية من جهة ثانية.

تقسم اللغة الدينية إلى أقسام عدة: الصوفية، القرآنية، المسيحية، التوراتية.

أ- اللغة الصوفية :

يتميز استلهام اللغة الصوفية بالتحليق في عالمي الحق والجمال، وهذا يشكل متنفساً للشخصيات المقهورة أو الباحثة عن الأفق المفتوح، وقد استخدم الروائي الألفاظ والتعبيرات الصوفية: القطب الفاضل، صاحب العرفان، المناجاة والتجلي، الحلول[١]، "الولاية، القبطانية، الغوثية، شيخ الطريقة، المريد"[٢] لأنها تساعد على نقل الفكرة الصوفية وتقربها، وقد حملت الألفاظ والتعبيرات الصوفية معاني معاصرة من خلال التنوع الذي اعتمده الروائي في استلهام هذه الألفاظ، فاستخدم الحوار الصوفي، الشعر، التأمل، الغزل، للتعبير والإيحاء عن أمور معاصرة. أراد الروائي المزاوجة بين البحث الصوفي عن الحقيقة والجمال وبحث شخصيات الرواية ومواقفها عن حلول لأزَمَاتها المعاصرة ، فيكرر الكلمات التي تنقل فكرته وتؤكدها: الجمال، الحق.. وقد تجاوز بعض الروائيين كبشير فنصة -مثلاً- حدود استلهام الألفاظ الصوفية إلى مزجها بالفلسفة، فأصبحت الألفاظ مجالاً للخوض في موضوعات تعبر في مجملها عن الفكر الصوفي ممزوجاً بالفلسفة والرؤى المعاصرة، وقد ساعد استلهام أشعار المعري في الرواية في تعميق الجدل وتنوع المعالجة الفكرية، "وكيف يكون ذلك والبون شاسع بين القبح والجمال والخير والشر ؟. -أجابت ساخرة:

لا تعجب أيها الغريب، فالقبح بمختلف أشكاله ظاهرة طبيعية تستحق الدرس..

أجل لقد تذكرت ما قاله بعض فلاسفة اليونان في هذا المجال.."[٣].

(١) برج الصمت، صـ١٦٧-١١٢-١١٨.
(٢) السبع الأشهب، صـ٩٥-٦٨.
(٣) برج الصمت، صـ١٠٤.

شكل الحوار الصوفي طريقة أخرى لطرح قضايا الصوفية أو إسقاطها على الواقع، فقد ساعد هذا الحوار في الكشف عن تفسيرات (العربي ابن هشام) لمشاهداته في المدن ومجالس السلاطين، فقد وجد أن الأمان هو غاية الناس، فيصبح البحث عن الجمال الصوفي مساوياً لبحث الناس عن الأمان والعيش الكريم في زماننا، كما يصبح التركيز على مناقشة القبح هو تركيز على مناقشة النواقص والعيوب في المجتمع الذي صوره الكاتب عن طريق تصوير حياة السلاطين وانفلات الأمن، فسعى فنصة إلى رسم مستويات الحوار الصوفي بغية التعبير عن الحاضر، لكنه أثقل الحوار -أحياناً- بأمور أخرى كادت أن تشتت أفكار الرواية، ثم تدارك الأمر في ربط جميع هذه الحوارات ضمن إطار فلسفة الدين، "- لقد سمعت بزرادشت، وهذا ما دفعني إلى زيارتكم، كما سمعت ببوذا، لكني لم أسمع بالسين من قبل، فمن يكون هذا السين ؟

- السين هو صاحب السر الأعظم، فهو ينبوع الحكمة الدائمة في كل ذي عقل وضمير.

- هل أفهم من ذلك أن السين عندكم هو باب الاجتهاد المفتوح ؟"(١).

بهذا الشكل حملت الجمل معاني الصوفية، وأوحت في الوقت نفسه بأبعاد معاصرة، فالحديث عن الضمير والاجتهاد.. القلب والعقل.. كلها مستويات للحياة يطمح الروائي إلى الكشف عنها ومعالجتها.

منحت اللغةُ الصوفيةُ الروايةَ آفاقاً لموضوعاتٍ صوفية تمثلت في الأخبار والحكايات، فأصبح لدينا نوعان من الحكايات، نوع معاصر على لسان (العربي بن هشام)، ونوع قديم صوفي على لسان (شيوخ الصوفية)، حين تناقش موضوعات الصوفية وتقارن مع موضوعات معاصرة، فالخمرة لدى الصوفية هي المناجاة والتجلي، أما لدى الإنسان المعاصر فلها تفسيرات أخرى، وقد يكون شاربها يائساً من حياة الذل، أو منكوباً نتيجة الظلم، أو مريضاً بالحرمان من كل متع الحياة، "ما لنا نحن والخمرة. إنها ليست محرمة في شرعنا... إننا سكارى بالحب دائما يا بني، إننا نروي ظمأنا بعبادة الجمال.. هل تدري أن من يتعاطى الخمرة إما أن يكون بائساً منكوباً، أو مريضاً بالحرمان، فيحاول أن يدفن همومه في الكؤوس كالغريق المتشبث بالقشة"(٢). ثم تنعكس تأثيرات الصوفية على طريقة الروائي في سرد الحكايات إضافة لتأثيراتها في المضمون، فتقرأ الرواية بلغة صوفية تحمل أبعاداً معاصرة، محققة متعة التجلي الصوفي مع

(١) برج الصمت، صـ١٠٣.

(٢) برج الصمت، صـ١١٢.

المضمون المعاصر، فيغني للحب الأبدي، وللضمير الحي والخير المطلق، وكي يبقينا الكاتب على تماس مع الحاضر، يقدم مشاهداته على شكل براهين تدل على وضوح الخير وغموض الشر، "ومضيت في طريقي أفكر في أمر هؤلاء القوم... فهم لا يأكلون اللحم ولا يشربون الخمر، ولا يتعدى بعضهم على بعض... ومع ذلك فلا معابد، ولا كهنة، ولا محاكم ولا سجون!"[(١)]، ثم يخوض في حديث صوفي طويل وحوار تتكشف فيه معالم الحاضر والماضي، يقدم الروائي وصفه للمدينة التي تسري فيها أفكار الخير وكأننا في (يُوتُيبيا) خاصة لرواية تطرح رؤيتها للعالم المثالي، ولم يقتصر استلهام اللغة الصوفية للدلالة على الهيام في عالم المثل والأمان، فقد استلهمت اللغة والأفكار الصوفية كرموز معرضةً للنقد ،أحياناً، فأوحت بسلبية الشخصيات ومواقفها، بل حملت بعض تبعات هذا الذل الذي نعيشه، ففي مناقشة الرواية لآراء الإمام الغزالي، يتم تعرية واقعنا المعاصر، فيجعل الكاتب تخلفنا وهزيمتنا نتيجة لتلك الأفكار الانهزامية والاختفاء خلف الرموز، لذلك تكون تجليات الصوفية وهروبها من مواجهة الواقع مجالاً يستلهمه الروائي لنقد المجتمع وتعرية جوانبه الانهزامية.

لقد سئم العربي بن هشام "التجوال والتطواف، سئمت الأبراج والصوامع والسجون... سئمت الألغاز والأسرار، فكان لابد لي أن أخرج من الصمت إلى قول الحق ولو كلفني ذلك حياتي"[(٢)]. ولم يكن (الراوي) الذي استخدمه الكاتب سوى إنساننا العربي، الذي جال وجرب كل أنواع الاستعمار والاستغلال والوطنية، لذلك كانت تسمية مقصودة في الرواية، فقد جعل له اسماً يعبر عن كل عربي (العربي بن هشام)، وفي نهاية الصمت يلخص (العربي) معاناته ويعلن ثورته ونقمته على كل شيء، حتى الفكر الصوفي الذي كان تخديراً وهروباً من مواجهة الواقع، فكانت اللحظة التي سئم فيها وأعلن خروجه عن صمته، هي ذاتها اللحظة التي تذكر فيها التاريخ والغزاة والطغاة، وعلم أنه أسير الماضي والمستقبل، فكيف نتقدم في مجتمع يخشى فيه أهل العلم أن يجابهوا الناس بالحقائق، "وبرزت أمامي من جديد رؤى التاريخ، فأبصرت بجحافل الغزاة تدك أسوارها.. وشاهدت الملوك يتساقطون والأمراء يقتتلون... شاهدت المتغطرسين يدوسون الفقراء والمساكين بالنعال.. كانت رؤيا حزينة بشعة، أدركت منها أني لست أكثر من أسير في قافلة الأسرى"[(٣)].

(١) برج الصمت، صـ١١٣.
(٢) برج الصمت، صـ١٦٧.
(٣) برج الصمت، صـ١٦٦-١٦٧.

روى الكاتب على لسان الراوي الأخبار والحكايات، وأسقطها على الحاضر معتمداً على طريقة الصوفية في الحوار والنقاش، ولكنه تدخل بشكل واضح ،أحياناً، فانتقلت الرواية من الطراز الصوفي في التورية والتحبب إلى الأسلوب المباشر المحمل بالنقد السياسي والاجتماعي اللاذع، فبعد مناقشته لآراء الإمام الغزالي، انتقد ما يراه إحجاماً عن إبداء الرأي بحرية، ثم علق على ذلك بنقد معاصر وواضح، وسنذكر الشاهد رغم طوله، لأن فيه توضيحاً أكثر، ".. ألم يقل فضيلته - غفر الله له ولنا – إنه يصنف آراءه إلى أصناف:

رأي لا يطلع عليه إلا السائل المسترشد، ورأي لا يطلع عليه إلا أهل النباهة، ورأي آخر، لا هذا ولا ذاك، لا يطلع عليه أحد ويحفظ لنفسه ولا يعلمه إلا الله ، فكيف تريدني بعد ذلك أن أصدق ما جاء في تصانيف الإمام من آراء ما دام، رحمه الله، يكتم آراءه لنفسه.. بمثل هذا الختل الفكري عشنا، وبمثل هذا الجو الموبوء بالغش والكذب كتبنا وتعلمنا وعلمنا.. فأصبح الفرد منا مزدوج الشخصية، بل مثلثها: فهو يفكر بشيء ويعمل بآخر!"(١).

كما استلهم الكاتب الشعر الصوفي كي تبقى روايته منسجمة مع الكتب الصوفية التي تزخر بأشعارهم، فقد استخدم ابن عربي وابن الفارض وغيرهم الأشعار في كتاباتهم، وجاءت الأشعار الصوفية في الرواية مؤكدة للموضوع تارةً، ومحلقة في أجواء أخرى تخص الرواية تارةً أخرى، فيستلهم الراوي بعد حديثه الصوفي عن الخمرة وتجليات الصوفية شعراً لابن الفارض في وصف الخمرة:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة ... سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كأس وهي شمس يديرها ... هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

فإن ذكرت في الحي أصبح أهله ... نشاوى، ولا عار عليهم، ولا إثم(٢)

تحمل هذه الأشعار شيئاً من أفكار الروائي، ولكنها أحياناً تؤسس لمشروع حضاري تسامحي، فتحمل فكراً إيديولوجياً يدعو إلى التسامح في زمن غلب عليه التعصب الأعمى، فتتوسل الرواية بفكر ابن عربي مثلاً للتأكيد على جانب الخير، فمشروع ابن عربي "الحضاري كان مشروعاً ضد الهاوية، مشروعاً تسامحي الروح في زمن التعصب بأنواعه كافة"(٣)، "تعلموا مني شيئاً واحداً، الحب ثم الحب ثم الحب !..

---

(١) برج الصمت، صـ١٦٨.

(٢) برج الصمت، صـ١١٢-١١٣، + انظر أيضاً: ديوان ابن الفارض، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢، صـ ١٤٠.

(٣) سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر الإسلامي، نون٤ للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ٢٠٠٦، صـ٤٣.

ألا يذكرك هذا اللحن بشعر رائع لإمام المحبين محي الدين بن عربي إذ يقول:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي إذا لم يكن ديني إلى دينه داني !

وقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان ..

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني[١].

إن هذا القول يتكامل وموقفه المعرفي من وحدة الوجود وموقفه الإيديولوجي من واقعه الاجتماعي والديني والسياسي"[٢].

وقد كتب بعض الروائيين رواياتهم بلغة معاصرة موشحة بمعطيات التصوف، فكان توظيفها لغايات فنية محدودة كرواية (الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

ب- اللغة القرآنية:

استخدمت اللغة القرآنية في الرواية فأدت أدواراً تختلف بحسب موضوع الرواية، فكانت الآيات القرآنية في بعض الروايات التي سعت إلى إحياء اللغة التراثية وسيلة لدحض الآراء المغايرة، أو لإثبات فكرة ما أرادت بعض شخصيات الرواية إثباتها، أو يقوم اللفظ القرآني بدور جمالي عندما يعنون الكاتب روايته بهذا اللفظ القرآني أو ذاك، كرواية (وبعض من أيام أخر) لعاصم الباشا، فأصبحت اللغة القرآنية المحرك الأساس لحوادث الرواية والمفسر لأفكارها، فتوظّف في كل موقف لتقديم الحل لأمر تقع فيه الشخصيات. ومما لا ريب فيه أن أغلب الروايات احتوت نصوصاً من القرآن والحديث، ولكننا سنتطرق إلى بعضها، وخصوصاً الروايات التي وظفت فيها النصوص القرآنية توظيفاً فنياً.

يعمد الكاتب وليد مدفعي في روايته (شجرة الرحمن) إلى إحياء ألفاظ اللغة من خلال رواية تتحدث عن (قصة إسلام جزر الواق واق)، فقد اختار عصر الرواية وصاغ الألفاظ التي تناسب هذا العصر، هدفه المعلن تسلية الجيل وإحياء اللغة، فالرواية كما يصرح مدفعي "سعيٌ لإحياء ألفاظ اللغة العربية.. و إن إحياء ألفاظ لغة كتوليد ألفاظ جديدة إغناء لها، بل إن إحياء اللفظ يفضل توليد اللفظ، لأنه يبقي على الصلة بين الجيل القادم والتراث..."[٣].

---

(١) برج الصمت، صـ١٢٢، انظر أيضاً: الكشكول، بهاء الدين العاملي، منشورات الأعلمي، بيروت-لبنان، الطبعة السابعة ١٩٩٩، الجزء الأول، صـ٤٥.

(٢) البنية الجمالية في الفكر الإسلامي، صـ٤٤.

(٣) وليد مدفعي، شجرة الرحمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، صـ٧.

تأتي الآيات القرآنية في الرواية لتحقيق غايات تتمثل في: ١- دعم رأي الشخصية. ٢ -زينة لفظية. ٣- الشرح والتوضيح.

تتحدث رواية مدفعي عن قصة إسلام جزر (الواق واق) على يد أبي البركات العربي ورفاقه، فتتخلل الرحلة مغامرات وأهوال تذكرنا بعالم ألف ليلة، وقد استند إلى الآيات القرآنية في روايته لأنه يسعى إلى إحياء اللفظ التراثي، كما ذكرنا سابقاً، فالقرآن يشكل الدعامة الأساسية للغة التي أراد إحياءها، لذا تتوالى الآيات القرآنية لتترك انطباعاً عن زمن الرواية، وتحقق تأثيراً ينسجم مع قصتها وحوادثها، فاستلهم مدفعي الآيات في مواضع عدة خدمت النص الذي وضعت فيه، وكان لأبي البركات الدور الأبرز في استخدام الآيات، لأنه موظف لحمل تعاليم الدين الجديد إلى الجزر، لذا نجده يكثر من استخدام الآيات والاستشهاد بها في كل موضع، لأن الكاتب أراد منحه دوره التاريخي من جهة، وصقل شخصيته الدينية لتقوم بدورها من جهة ثانية، فعندما يسأل (واصل) عن مشاهدته لهلال رمضان، يتعجب (واصل) من اهتمام أبي البركات بهلال الشهر وهم تائهون وسط البحر، فيجيبه بآيات الصوم "لم أنس، ولكن الله أوصى في الكتاب ﴿ شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِيَ أُنزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِّنَ الْهُدَى وَالْفُرْقَانِ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَن كَانَ مَرِيضاً أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ يُرِيدُ اللّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلاَ يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُواْ الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُواْ اللّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾"(١).

فتأتي الألفاظ القرآنية متناسبة مع وضع شخصية أبي البركات في الرواية، فالكاتب يرسم شخصياته بواقعية مجرياً على لسانها حواراً يناسب مستواها الفكري والاجتماعي، كما تقوم الآيات بدور الحاسم للنقاش بين شخصيات الرواية، وتمتد مناقشات الشيخ مع بقية البحارة حول موضوع الصيام في مواضع أخرى من الرواية، فتفتح النقاشات الدينية المجال أمام توظيفها دنيوياً في الحض على الصبر وتحمل الأهوال، ولا سيما أنهم تائهون في عرض البحر قال طرفة: "أما أنا فلا أتقن الصيام حتى أعود إلى بيتي... فاسترسل طرفة: أحار في أمرك يا صديقي، لمَ تقسو على نفسك في سلوكك ؟ بينما تتساهل في حديثك عما يخصُّ سلوك الآخرين، ألا تراه تناقضاً؟" (٢)، فينتقل الكاتب من خلال الآيات من الحديث عن الصيام وآدابه، إلى حديث أشمل تحدد فيه شخصيات الرواية مواقفها من القضايا العامة : التسامح، التشدد، أو حتى موقفها من

(١) شجرة الرحمن، صـ٢٢، انظر أيضاً: سورةالبقرة، آية١٨٥.

(٢) شجرة الرحمن، صـ١٠٥.

شيوخ الدين، فالشيخ أبو البركات وما يحمله من آيات يؤدي دور المحرض على الحكي والنقاش كي تفصح الشخصيات عن آرائها التي تحتاجها الرواية للتعبير عن العصر القديم ورجاله الذين فتحوا تلك البلاد؟ "تابع الشيخ قائلاً: أما عند التطبيق فإني أتسامح لأن أصابع اليد التي تشد على الجوهرة غير متساوية،.. ﴿ لاَ يُكَلِّفُ اللّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾"(1). يكشف النقاش الديني والاستدلال بالقرآن قضايا الخلاف وطرق معالجتها سابقاً، ولا يخلو الأمر من رسالة إلى الحاضر. وفي موضع آخر يستشهد الكاتب بالقرآن ليخلع على أفكاره ورؤاه لباساً دينياً يكسبها القبول.. ويسكت معارضيه، لذا فهو يوبخ طرفة لأنه يخشى الذهاب معه إلى المعبد ، فينطلق بآية تقوّي موقفه ثم يسير فيتبعه الآخرون بعدما سمعوا الآية ﴿ كَذَلِكَ يُضِلُّ اللَّهُ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ وَمَا يَعْلَمُ جُنُودَ رَبِّكَ إِلاَّ هُوَ ﴾(2).

- استلهام الآيات للشرح والإيضاح: كأنْ يتوسل أبو البركات بنصوص القرآن لتوضيح فكرة الشخصية المقابلة، يسأل طرفة الشيخ أبا البركات: هل رأيت شيطاناً بحياتك ؟ فتكون إجابة أبي البركات آيات قرآنية: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ.. ۞ إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاء فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ اللّهِ وَعَنِ الصَّلاَةِ فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴾(3).

يسرد أبو البركات تفسير الآيات كي يثبت لطرفة أن معبد (أباما) لا شياطين فيه، إنما هم حراس المعبد، وسوف ننتصر عليهم لأننا أشد إيماناً بالله، فالآية جاءت تشرح وتوضح أفكار الشخصيات، ومن ثم تبين شرط الحصول على القوة الكافية، ألا وهو الإيمان، لأن شخصيات الرواية تخاف من الجن المنتشر في الجزيرة وحول المعبد، فلا بد من مواجهته عن طريق الآيات القرآنية، ولكن على طريقة أبي البركات كي يكمل الكاتب روايته، فالحلول التي يستخدمها الكاتب في هذه المغامرات هي حلول دينية تعتمد على اللغة القرآنية، في حين كانت هذه الحلول عجائبية في مغامرات ألف ليلة وليلة..

---

(1) شجرة الرحمن، ص١٠٥، انظر أيضاً: سورة البقرة، آية٢٨٦.

(2) شجرة الرحمن، ص١٣٢، انظر أيضاً: سورة المدثر، آية٣١.

(3) شجرة الرحمن، ص١٣٠، انظر أيضاً: سورة المائدة، آية ٩٠-٩١.

لا يلجأ أبو البركات إلى الآيات فقط لنشر دينه وتقوية عزائم الرجال من حوله، بل يحقق شمولية الدين، فيجعل الآية توضح أمور الحياة بأكملها، لذا يطمئن أبو البركات (زهر) أن لا جناح عليه إن كلم المرأة للزواج ﴿.. وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ..﴾[1] فيذكر الآية..

يتوسل كثير من الكتاب بسلطة النص الديني في إبداعاتهم، لأن هذه السلطة تتجاوز مستوى الكلمة والفعل لتخاطب الروح، فإيمان الإنسان بالدين يجعله أكثر تقبلاً لتلك الروايات التي تستلهم نصوصه، فالكاتب يسرد مغامراته بلغة دينية كي تتساوى مع تشويق ألف ليلة وليلة وتبتعد عنها من حيث اللفظ الماجن، ولكن اعتماد رواية (شجرة الرحمن) على النص الديني أخرجها، أحياناً، من دائرة الرواية لتقدم شروطاً وتعاليم دينية، ولكن الصياغة التي استخدمها الروائي تغلبت في مواضع كثيرة على هذا الخلل، فتمكن من جعل النص الديني محفزاً لسرد الحوادث والمواقف حين تشابهت أسئلة الشخصيات لأبي البركات مع أسئلة (شهريار) لطلب المزيد من الحكايات، وبذلك تكون الأسئلة وإجاباتها المخرج للدخول في سرد جديد يكمل حوادث الرواية، وقد يكون لثقافة الكاتب الروائي أثر في عودته إلى النص الديني، إذ تحتفظ الذاكرة بالآيات والأحاديث فيبثها في روايته مستخدماً قدراته الإيحائية والإقناعية. ونجد ذلك عند الروائي ناصيف، فقد بلغت الاقتباسات الدينية القرآنية مستوى كبيراً، يعود ذلك إلى ثقافته الدينية، فتعلم القرآن لدى الكتاتيب (الحلقة الأولى للتعليم) في الماضي.

استلهم ناصيف الآيات القرآنية بكثرة، فكانت أداة الشخصية تستخدمها للتعبير عن المواقف المختلفة أو لمواساة النفس في الشدائد، إنه يستخدم الآيات في الرواية كما تستخدم في الرقية، تخفف آلام الفقراء الذين عايشهم وخَبِرَ معاناتِهم، لذا تنطق شخصياته بالآيات عند كل ضائقة، فهذه (يسرى) في روايته (الحلقة المفرغة) تصف لامبالاة الناس بما يحدث في حيفا بأنهم ﴿صمٌّ بكمٌ عميٌ فهم لا يفقهون﴾[2]، فتؤدي اللغة الدينية دوراً في النقد اللاذع للناس الذين تخاذلوا عن نصرة إخوانهم، وقد تستخدم الآيات في معرض الدفاع عن الرأي، فعندما قررت (سمر =يسرى) العيش وحيدة، بررت ذلك بقولها "لهم دينهم ولي ديني"[3]، لكن الكاتب يحوّر الآية لتوافق حالة الشخصية الروائية.

(١) شجرة الرحمن، صـ١٧٧، انظر أيضاً: سورة البقرة، آية٢٣٥.

(٢) عبد الكريم ناصيف، الحلقة المفرغة، مطبعة غياث شنواني، الطبعة الأولى١٩٨٤، صـ٤٤، انظر أيضاً: سورة، البقرة آية ١٨، ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾.

(٣) الحلقة المفرغة، صـ١٢٦.

وقد أجرى ناصيف الآيات على ألسنة شخصياته في مواقف متعددة، لكنه لم يصل بها إلى درجة الاعتماد على آية أو نص لسرد مقطع أو تفسير حادثة، إنما كانت الآيات رد فعل أو تعبيراً عن حالات نفسية تمر بها الشخصية. ويكثر مثل هذا الاستخدام للآيات في الرواية السورية بصورة عامة، فتكون الآية تلخيصاً لحالة ما تمر بها الشخصية الروائية، فتخفف الآية من آلام الشخصية البطولية في الرواية.

لم تُوَظَّف الآيات فنياً في الرواية السورية بأكملها، فقد جاءت الآيات القرآنية في بعض الروايات دون مناسبة، فتمر الآية تتلوها الأخرى دون أن نعلم قائلها، وقد ترد الآية في موضوع لا تصلح أن ترد فيه لأن ما تمر به الشخصية يخالف مضمون الآية، مثل هذا نجده في رواية (حسن جبل) لفارس زرزور وتتكرر الآيات فتكون منسجمة مع النص أحياناً، وبعيدة عنه أحياناً أخرى، وقد استخدم الآيات دون توظيف فني في غير موضع، فبدت غريبة عن نسيج النص ولم تقدم أي فائدة لحوادث الرواية أو شخصياتها. يذكر زرزور الآية ﴿ وَلاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاء أَوْ أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ عَلِمَ اللّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَكِن لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرّا ﴾(١)، بعد زواج (حسن جبل) من (تميمة)، فهي لا تتلاءم مع وضع (حسن) و(تميمة) الحالي، فيكون ذكر الآية لمجرد مشابهة الموضوع زيادة لا تقدم للرواية شيئاً، ولا تشكل الآية جاذبيتها المعهودة لأنها لم توظف التوظيف الملائم.

ج- لغـــة الإنجيـل :

استلهم الروائي السوري لغة الإنجيل والتوراة ونصوصهما إضافة إلى الدين الإسلامي، ونلاحظ أن التوشيحات المسيحية قد استلهمت من قبل كتاب الرواية المسلمين أيضاً، فيدل ذلك على ثقافة الكاتب من جهة، وواقعيته في تصوير المجتمع من جهة أخرى، فتنطق الشخصيات بما يناسب مستواها الفكري ومعتقدها الديني.

وقد حظي التراث المسيحي باهتمام معظم الماركسيين الذين عدّوه مليئاً بالثورة.. وهذا ما يفسر ظهور التوشيحات المسيحية عند كتاب غير مسيحيين، ويقتصر ذلك على النصوص والعبارات المشهورة ، فكان حنا مينة من أشهر الروائيين استلهاماً للتراث المسيحي، إذ اشتهرت

---

(٣) فارس زرزور، حسن جبل، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٩م، صـ٢١٧، انظر أيضاً: سورة البقرة، آية٢٣٥.

بعض رواياته باستلهام النصوص المسيحية وتوظيفها، كروايته (الثلج يأتي من النافذة)، التي حمّلها دلالات ثورية معاصرة، فجعل (القديس) في الكتاب المقدس مساوياً للثوري في روايته، لذلك نجد في الرواية حضوراً قوياً للشخصيات المسيحية كي يحمّلها الفكر المسيحي الممزوج بالثورة؛ ثورة الفقراء على الأغنياء، فيستلهم الفكر المسيحي ثم يعيد صياغته ليتناسب مع الفكر الثوري المتداول، مفسراً قول الرسول (بولص) تفسيراً إيديولوجياً بعيداً عن مغزاه الديني، فيتحول القول الديني: "أما وأنت فاتر، لا حار ولا بارد، فسأتقيأك من فمي"(١) إلى نظرية ثورية، لأن الإنسان عند حنا مينة إما ثوري أو غير ثوري، فكل ما يؤمن به (فياض) أن المؤمن "لا يمكن أن يكون فاتراً..الفتور نصف الحرارة، وأنصاف الحلول لا تأتي بالحلول، الإنسان ثوري أو غير ثوري... لقد تعلمت من بولص أشياء كثيرة، وعن طريقه تقيأت الفتور وأصبحت حاراً... أصبحت ثورياً "(٢).

إن الخلاص الذي يبحث عنه (فياض) في الرواية لا يمكن أن يتحقق بغير الثورة؛ هذه الثورة جعلت التسامح أمراً مرفوضاً في أدبياته، لذا فإن بولص "حارب أعداءه بأسلحتهم، رفض أن يدير خده اليمين لمن يضربه على خده الأيسر..كان، باختصار، رجلاً.."(٣). وقد انطلق مينة في معالجته لفكرة الثورة والخلاص ممثلة في (فياض) من تعاليم المسيحية، وتعمق في استخدامها، لكنه غيّر وحوَّر في النصوص كي يعبّر عن الحاضر وعن الواقع الذي يعيشه ولم يرضَ به، حتى تديُّن الناس عدّه هروباً واستخداماً لتعاليم المسيح في غير ما وضعت له، فهي تعاليم للثورة والخلاص... في حين جعلها الآخرون تعاليم لطلبات البيوت العاجلة، فالجميع "في ختام صلواتهم، يطلبون غسالات وثلاجات وسيارات، يخيّل إلي أنهم يعملون بقول المسيح: "اطلب تعط"، ولكي يكون طلبهم أوقع وأسرع يرفعونه في بيوت الله..."(٤).

تلح فكرة المسيح المخلِّص على مينة فيبثها في روايته، ويرددها في كل مرة، ليعلن ثورته الدينية الثورية على الواقع، مكثراً من الرموز المتعلقة بالمسيح تأكيداً لهذه الفكرة. وقد تعرضت روايته للنقد في وقت ساد فيه الفكر الماركسي، ولكن بعد أن أصبح العالم الآن تكتلات دينية ، إذ عادت أوروبا من جديد إلى الكنيسة، لم يعد لهذا النقد ما يبرره، كما لا يعد عيباً في الرواية وتوشيحاتها ما دامت الفكرة ناضجة والتوظيف فنياً يعطي المعنى حقه، فلم تظهر تلك التوشيحات

---

(١) الكتاب المقدس، العهد الجديد دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، رؤيا القديس يوحنا، الإصحاح الثالث، الآية ١٥-١٦-١٧.
(٢) الثلج يأتي من النافذة، صـ١٧٢.
(٣) الثلج يأتي من النافذة، صـ١٧٣.
(٤) الثلج يأتي من النافذة، صـ١٧٥.

جافة جامدة، حتى ما تكرر منها باستمرار (احمل صليبك) (احمل صليبي) فقد جاءت لازمة تلخص المعنى وتقويه.. "ليس النضال داخل الجدران.. احمل صليبك وارحل... هذا هو الطريق."[١].

استلهمت بعض التوشيحات المسيحية كدليل تستخدمه الشخصية للدفاع نفسها، كما فعلت (كاترينا) في رواية (الأوباش) لأحمد يوسف داود، و تذكر مقولة المسيح "من لم يكن مثلها فليرمها بحجر"[٢] عندما تأتي برمانة لتقنع نفسها "ببراءتها من دم المذبحة"[٣]. كما استلهمت بعض الروايات العبارة المسيحية المعروفة "في البدء كانت الكلمة"[٤]. واتخذت منها مجالاً للسخرية والنقد، فعندما يقول (الراهب) في روايته (رسمت خطاً في الرمال): (في البدء كان الأعراب) إنما يريد النقد لتفاوت القيمة الفعلية بين المقولة الشهيرة ونعتهم بها، "في البدء كان الأعراب. كانت قريش. أسماك بشرية مفترسة هجعت في عمق الصحراء.. جاءهم محمد بن عبد الله الهاشمي.. فانتدبوا ثلاثة عشر سيفاً لضرب عنقه، بكتابه روَّض محمد جاهليتهم"[٥]، ثم يكرر المقولة "في البدء كان الخليفة"[٦] في نقده للخليفة واستحواذه على كل شيء، كما استخدمت العبارة السابقة في إطار إيجابي، فكل عمل يبدأ بخطوة أو بكلمة، لذا تستبشر (صفية) خيراً عندما تجد الرائد (مجد) وزوجها ورفاقه يتحدثون في أمور الثورة ويخفون ذلك عنها، فتفرح قائلة "في البدء كان الكلمة"[٧].

وقد تكون الرواية مجالاً لتناول التعاليم والطقوس المسيحية، فتنقل اللغة الدينية طبيعة المجتمعات وحاجاتها الملحة، فقد وجد الروائي في قوافل الحجيج إلى الكنيسة مساحة يتحرك فيها موضحاً عذابات الناس من خلال مفردات التضرع الدينية، "فراس يستطلع ما بان أمامه فجأة من السهل الذي تحدَّر عن الطريق بنيت عليه كنيسة العذراء، وبجانبها، قبعت أطلال الدير القديم، وحول هذين الصرحين دبت ألوف مؤلفة من جميع أنواع البشر.. اختلط الحجيج بالمتكسبين، والمتسكعين.. جميع هؤلاء، تجمعوا، واختلطوا، حول (بيت العذراء)، وأحاطوا بجدران

---

(١) الثلج يأتي من النافذة، صـ١٨٨.انظر أيضاً:الكتاب المقدس، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، العهد الجديد، صـ٦٦"من لم يحمل صليبه ويتبعني، فليس أهلا لي".

(٢) الكتاب المقدس، العهد الجديد، يوحنا، الإصحاح السابع، الآية الثامنة، صـ٣١٣.

(٣) الأوباش، صـ١٨٢.

(٤) الكتاب المقدس، العهد الجديد، يوحنا، الإصحاح الأول، الآية الأولى صـ٢٨٩.

(٥) رسمت خطاً في الرمال، صـ١١٤.

(٦) رسمت خطاً في الرمال، صـ١١٥.

(٧) العشق والثورة، صـ٧٣.

(البيت المقدس)"[1]. شكل الحشد البشري لوحة مصغرة عن العالم المتنوع والمتناحر الذي يعيشه الكاتب، لذا كانت مفردات اللغة الخاصة بهذه الطقوس علامة فارقة لما حولها من مفردات تخص مكان الكاتب وعالمه، فتكون المفردات (الحجيج، بيت العذراء، المصلين) مناقضةً وغريبةً عما أقحمه الكاتب من مفردات الحياة العامة (المتسكعين، المتكسبين) تشير بوضوح إلى فساد الحياة الاجتماعية واستفحال عناصر الظلم فيها. ثم يعيد الكرّة إلى اللغة الدينية مستثمراً طاقاتها التعبيرية وسطوتها المعنوية على مشاعر الإنسان، فيجعل من صيحات الحجيج واستغاثاتهم مقابلة وموازية لصرخات المظلومين في هذه الحياة المادية الصاخبة، فيغدو اللفظ الديني (يا عذراء) صرخة تمثل أقسى حالات القهر التي يعيشها الضعفاء في عصرنا، وقد لا يحصل بعضهم على المغفرة لأنه اقترف الكثير من المظالم، فمن لم يحصل على البركة في ذلك اليوم فَقَدَ كلَّ شيء، ولكن عامة الناس يعيشون هذه الطقوس بصفاء، فيستغيثون ويدعون لكل متألم وشاك في الحياة، "كانت قوافل الحجيج تتناوب المرور حول الكنيسة التي اكتظت بالمصلين.. ارتفع صوت الضراعة والدعاء.. كان أحدهم قد وصل.. متهالكاً، ينوء بحمله رجُلان.. يسيل الدم من أنفه.. لم يكن ذلك الكهل قد نال البركة.. فتعالت الصيحات من خلفه !.. يا عذراء !!.. يا عذراء !!.. يا عذراء !!.. يقومون بتلك الطقوس طلباً للبركة أو وفاء لنذر، أو أملاً بشفاء من مرض عضال!! يصيحون.. يا عذراء !! يا عذراء !! يا عذراء !!.. أيتها العذراء المقدسة، باركيني، باسم هذا الطفل الذي بين يديك!!"[2].

هكذا يحتمل النص الديني المسيحي التأويل والقراءات المختلفة، فيوظفه كل مبدع لخدمة نصه ومتلقيه، فالعبارات الدينية تصلح لكل زمان ومكان، لهذا وجد فيها الروائي رمزاً يعبر من خلاله عن مكنوناته وعن الواقع.

د - اللغة التوراتية :

استلهمت اللغة التوراتية في معرض النقد لليهود ، فكانت النصوص المستلهمة دليلاً قاطعاً على عداوة اليهود للعرب والمسلمين، يقابلها إحساس العربي بالظلم مرتين، الأولى: عندما فقد أرضه، والثانية: عندما عرف أن دمه مستباح عند اليهود بدافع وتأكيد ديني يُدرّس للأجيال المتلاحقة، لذلك تعددت التسميات والصفات لليهود، فسماهم حيدر حيدر (درب الحريق) في

(١) وليد الحجار، رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، ١٩٨٤ م، صـ٢٨٤-٢٨٥.
(٢) رحلة النيلوفر، صـ ٢٨٥-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣.

روايته (حقل أرجوان)، ثم يؤكد نزعة العدوان والغدر لدى اليهود بأمثلة من توراتهم، فإذا كان لدى المسلمين تراث يقول: "العين بالعين والسن بالسن وديار الظالمين خراب"(١)، فإن الإصحاح الحادي عشر لسفر يوشع يقول :"ثم رجع يوشع في ذلك الوقت وأخذ حاصور، وضرب ملكها بالسيف، لأن حاصور كانت قبلاً رأس جميع تلك الممالك. وضربوا كل نفس بحد السيف وأبادوهم. ولم يبق نسمة إلا وأحرقوها بالنار"(٢). ويؤكد حليم بركات فكرة المكر والعدوان لدى اليهود في رواية (عودة الطائر) حين تصر (باميلا) على قراءة التوراة، لأنها تعتقد أن التاريخ يعيد نفسه ، ثم يستلهم بركات من الإصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين نصاً يدعم رأيه، "يقول الإصحاح الرابع والثلاثون إن دينا ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها شكيم ابن حمور.. أمير البلاد.. واضطجع معها... وسمع يعقوب أن شكيم نجس دينا... خرج والد شكيم إلى يعقوب وأبنائه وأعلمهم أن ابنه قد تعلق بدينا، قالوا له إننا لا نستطيع أن نعطي دينا لرجل غير مختون.. فختن كل ذكر في المدينة.. وفي اليوم الثالث عندما كان جميع الذكور متوجعين لا يتمكنون من الحراك أقبل أبناء يعقوب.... فقتلوا كل ذكر في المدينة.. نهبوا البقر والغنم والحمير.. سبوا ونهبوا كل ثروتهم وكل أطفالهم ونسائهم..... قال يعقوب..: سيكرهني سكان الأرض الكنعانيون ونحن نفر قليل"(٣). تبدو روعة التوظيف في استخدام لغة التوراة لتأكيد الفكر العدائي واستباحة الآخر في معتقد اليهود، فقد جمع من التوراة الألفاظ والتعابير الدالة على القتل.. وجعلها في نسيج الرواية، فلا تحتاج إلى توضيح أو نقاش، تشي كلماتها بما اشتهر به اليهود من قتل وخداع، فكلمة (نجس) في النص السابق، توحي بالعنصرية المقيتة التي يعتقد بها اليهود، فكل بشر غيرهم نجس تجب إبادتهم.

نحا بعض الكتاب منحى آخر في استخدام اللغة والنصوص التوراتية، فقد استخدموا النواحي الجمالية فيها، فصاغوا منها عناوين لبعض أجزاء رواياتهم، كما فعل حيدر حيدر في رواية (الزمن الموحش) حين استخدم العبارة التوراتية (مراثي إرميا) عنواناً للجزء الأخير من روايته، ولا شك أن للعنوان سلطة تخدم النص إضافة إلى الناحية الجمالية الجذابة، "كيف جلست وحدها المدينة الكثيرة الشعب... بسطت صهيون يدها لا معزي لها. أمر الرب على يعقوب أن يكون مضايقوه

(١) حيدر حيدر، حقل أرجوان، ورد للطباعة، دمشق، الطبعة الثالثة٢٠٠٠م، صـ٦٣.

(٢) حقل أرجوان، صـ ٦٤، انظر أيضاً: الكتاب المقدس، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، العهد القديم سفر يوشع، الإصحاح الحادي عشر، صـ٤٤٠.

(٣) حليم بركات، عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، بيروت، ١٩٦٩م، صـ٩٣-٩٤، انظر أيضاً: العهد القديم سفر التكوين، الإصحاح الرابع والثلاثون، صـ١٢٠-١٢١.

حواليه.... ياسور بنت صهيون اسكبي الدمع كنهر نهاراً وليلاً... صار رقصنا نوحاً. سقط إكليل رأسنا.. ويل لنا لأننا قد أخطانا من أجل هذا حزن قلبنا"(١).

عبرت اللغة الدينية عن صفات مجتماعاتها وتطلعاتهم، إضافة إلى غرضها الأساس وهو التعبير عن المعتقدات ، فكانت التعابير الدينية ملاذاً للشخصيات الخائفة، ومشجعاً للشخصيات الثائرة، كما أدت دوراً في النقد وكشف الحقائق.

ثالثاً - لغة الشعر والإجازات:

لم تكن الروايات السورية على سوية واحدة في استلهامها للشعر وتضمينه والاستفادة من غناه البلاغي والمعرفي والجمالي، بحيث يحقق تضمين العبارات الشعرية ارتباطاً بطرق السرد التراثية، فتنتشر الأشعار والاقتباسات الأخرى، كما تعددت طرق ذلك الاستلهام وتقنياته، فقد يأتي البيت الشعري كاملاً، وقد يأتي مشطوراً. وقد استلهم بعض الروائيين معاني الشعر، فتأتي لغة الشاعر ممزوجة بلغة الروائي بشكل يحقق التجانس بينهما، ليبرز من خلال ذلك القيمة الجمالية للغة الشاعر ولغة الروائي في الوقت ذاته، ويكون هذا النوع خفياً لا يكاد يكتشف إلا بالتدقيق والتمحيص، نجد مثل هذا النوع في روايات عبد الكريم ناصيف، ففي رواية (الطريق إلى الشمس-الجوزاء) يوجه عزيز سؤاله إلى الجمَّال (عواد) مستفسراً عن اسم حبيبته التي تيمته حباً، وقد أصرَّ (عواد) رغم حداثة سنه أن يخفي اسمها عن الخلق أجمعين خشية افتضاح سرهما، فيجيب عن سؤال عزيز قائلاً: "حسبي أن أتنسم شميمها"(٢)، فيسأله عزيز ضاحكاً: "أهو شميم العرار في نجد؟"(٣) ، فيثري النص بهذا التضمين المبدع لبيت من عيون الشعر العربي هو بيت مجنون ليلى الذي يقول فيه:

تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار(٤)

ويجيد ناصيف في المقابلة بين المجنون وشخصية (عواد) ، فالشاعر بدوي من العشاق المتيمين، وهذا حال (عواد) في الرواية، وفي وصفه لـ (البطحيش) الذي ينفذ عملياته ضد العساكر

(١) الزمن الموحش، صـ ٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩، انظر أيضاً: العهد القديم، سفر المراثي، الإصحاح الأول والثاني واالخامس، صـ١٧٤٣-١٧٤٥-١٧٤٨-١٧٥٤.

(٢) عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس-الجوزاء، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، صـ١٢.

(٣) الجوزاء، صـ١٢.

(٤) ديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة، مصر-الفجالة، دت، صـ١٣٥.

الفرنسيين ويغير على مخافر القرى ليلاً، يعلل ناصيف ذلك بقوله: "ألم تقل الشاعرة الأندلسية: فإني رأيت الليل أكتم للسر؟ "(١)، فاستعان ناصيف ببيت ولادة بنت المستكفي الذي تقول فيه:

ترقب إذا جن الظلام زيارتي فإني رأيت الليل أكتم للسر(٢)

وعندما يجري الحوار بين (الأخضر) (وجاك) الفرنسي الوحيد لوالديه، يقارن بين حب العرب للتكاثر واكتفاء الفرنسيين بولد واحد، يورد (الأخضر) بيت الشعر يؤكد فيه صحة وجهة نظر (جاك):

بغاث الطير أكثرها فراخاً وأم الصقر مقلاة نزور(٣)

كذلك استعان (عواد) ببيت شعر لأحمد شوقي ليدعم فيه رأيه في طموح (بدور) بنت (عزيز) التي تريد أن تكمل تعليمها في دار المعلمات لتصبح معلمة، "ليس هنالك أسمى من عمل المعلم. ألم تسمعوا قول الشاعر: كاد المعلم أن يكون رسولا ؟"(٤)، يأتي بعد ذلك بيت الإمام الشافعي، رحمه الله، على لسان عزيز ليصف لنا فرحته بمقتل الكولونيل و يزف (عزيز) إلى (شمس) البشرى بمقتله وكيف أرسل الله لهم الفرج بعد الشدة:

"ضاقت فلما استحكمت حلقاتها فرجت وكنت أخالها لا تفرج

ردد عزيز بيت الشعر دون أن يذكر كيف أو متى حفظه)(٥). وفي رواية (التحولات-فياض) لخيري الذهبي تأتي الأبيات الشعرية على لسان الشخصية الأدبية المعروفة في تاريخنا الأدبي وهي شخصية أسامة بن منقذ، فتصور لنا الأبيات الحالة النفسية لأسامة الذي رزق بطفلة بعد أن بلغ من الكبر عتيًّاً، فهو يخشى عليها أن تيتم بعد موته:

رزقت فروة والسبعون تخبرها أن سوف تيتم عن قرب وتنعاني

وهي الضعيفة ما تنفك كاسفة ذليلة تمتري دمعي وأحزاني(٦)

---

(١) الجوزاء، صـ١٢.

(٢) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة السادسة ١٩٨١، صـ١٦٢.

(٣) الجوزاء، صـ٢٠٥، انظر أيضاً: ديوان معاوية بن أبي سفيان، شرح: فاروق أسليم بن أحمد، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، صـ١٣٠.

(٤) الجوزاء، صـ٢٥٨، انظر أيضاً: ديوان أحمد شوقي، توثيق وتبويب:أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر، الفجالة-القاهرة، الجزء الأول، صـ٤٩٧.

(٥) الجوزاء، صـ٢٦٥، انظر أيضاً: ديوان الشافعي. شرح: يوسف علي بدوي، مكتبة دار الفجر، دمشق-سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠، صـ ٤٥.

(٦) فياض، صـ٤٧٠. انظر أيضاً: ديوان أسامة بن منقذ، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، صـ٢٧٤.

تبُيّن لنا هذه الأبيات مدى خشية أسامة بن منقذ على ذريته من عواقب الدهر رغم ما كان يتمتع به من مكانة عند ملوك عصره، وفيه تلميحة عارفٍ بصعوبات الحياة في ظل تربص العدو الدائم بالمسلمين.

أما في رواية تراب الغرباء لفيصل خرتش فتنطق الشخصيات بالأبيات الشعرية لتعبر عن الظلم الذي يعانيه أبناء الشعب من سلاطين بني عثمان وولاتهم ، فتعود بنا إلى زمن السلطان عبد الحميد الثاني الذي ظهر في عصره المفكر العربي الكبير عبد الرحمن الكواكبي، ذلك الزمن الذي كثرت فيه المظالم وازداد فيه البطش بكل من يقف في وجه السلطة، فيصف لهم (الشيخ كامل) الوالي الجديد:

قد أظلمت ديارنا بالوالي ذاك الشقي السيء الأفعال

الأبله المعتوه ذي الخبال الخاسر المعروف بالضلال

ينجس في البحر ثم البر[1]

ويضيف (الكواكبي) في وصف من بقي من عمال الدولة ومنهم القاضي:

لا تنس قاضينا الذي يقضي بلا دين ولا شرع ولا فهم ولا

نهاب بيت المال مفطور على كذب وإيمان على رب العلا

تمد يداً للسلب كالهرّ[2]

وعلى هذا المنوال يستمر سيل الأشعار التي وظفت لكشف المساوئ الكثيرة التي اتصف بها عمال الدولة آنذاك، حتى يصل (الكواكبي) إلى نتيجة عامة وحكم شامل يطلقه على كل من يعمل في الدولة العثمانية:

وحاصل الأمر فكل من دخل إلى السرايا وبها ولي عمل

فلا تثق به مهما عدل وكن له مجانباً مهما حصل[3]

ويتمم أحد الجالسين ذاكراً شنيع أفعالهم:

(١) تراب الغرباء، ص٢٧٨.

(٢) تراب الغرباء، ص٢٧٨.

(٣) تراب الغرباء، ص٢٧٩.

فطـــالما قـــد خـــربوا بيـــوتـا   وأعـــــدمـــونا مســـكناً وقـــوتا

بالظــلم أضحــى ذكرهم منعوتا   فاجعــل إلهــي جمعهم ممقوتا(١)

هكذا تلجأ شخصيات الرواية إلى الشعر ليكون المعبر الحقيقي عن مواجعهم، وناطقاً رسمياً باسمهم لما للشعر من قدرات إيحائية وبلاغية تمكنه من اختزال الكثير من المعاني في عبارات شعرية موجزة يشكل كل منها حكاية صغيرة ضمن الحكاية الأم، وتستمر استعانة الكاتب بالشعر في الرواية حتى نهايتها، فبعد وفاة (الكواكبي) وقف عظماء الشعراء والأدباء لرثائه، وقد أورد الكاتب ما قاله حافظ إبراهيم في رثاء الكواكبي:

هنا رجل الدنيا هنا مهبط التقى   هنــا خير مظلوم هنا خير كــاتب

قفــوا واقــرؤوا أم الكتاب وسلموا   عـليه فهذا القبر قبر الكواكبي(٢)

ومما نلاحظه أن الأشعار في هذه الرواية طغت عليها الأراجيز واتسمت بالثورية، ففيها التنديد بالظلم والظالمين والدعوة الصارخة إلى الثورة، وتأتي الأبيات في هذا السياق على لسان (الشيخ كامل):

تنبهــوا واســتفيقــوا أيها العرب   فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب

فيــم التعــلل بالآمــال تخدعكم   وأنتــم بين راحــــات القنا ســلب(٣)

وقد انتشرت الأشعار في مواضع أخرى من الرواية(٤).

وفي رواية (شهداء وعشاق في بلاد الشام) لناديا خوست تأتي الأبيات الشعرية على لسان (سعيد) لتفتح مجالاً جديداً للحوار حول مضمونها، ومن ثم الانتقال إلى قضايا الواقع:

مــن لي بتربية النســاء فــإنها   في الشـــرق علة ذلك الإخفــاق

الأم مدرســـة إذا أعــددتها   أعددت شعباً طيب الأعراق(٥)

(١) تراب الغرباء، صـ٢٧٩.
(٢) تراب الغرباء، صـ٣١٦، انظر أيضاً: ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة بيروت، ١٩٩٦، الجزء الثاني، صـ١٣٨.
(٣) تراب الغرباء، صـ٢٨٥. انظر أيضاً: سابا، ميخائيل عيسى، الشيخ إبراهيم اليازجي، دار المعارف، بيروت، ١٩٥٥، صـ٤٩.
(٤) تراب الغرباء، صـ ٢٤٧-٢٨٠-٣٠١-٣٠٣.
(٥) ناديا خوست، شهداء وعشاق في بلاد الشام، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، صـ٢٦٨، انظر أيضاً: ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة بيروت، ١٩٩٦، الجزء الأول، صـ ٢٨٢.

فيدور النقاش طويلاً بين الشخصيات حول موضوع الأبيات، وهو المرأة في الشرق، حقوقها وواقعها، حتى نصل في نهاية النقاش إلى اعتراف يقدمه (سعيد): "حافظ إبراهيم على حق عندما كشف أن النساء يسجنّ في الأحقاق"[1]، فيكون بيت الشعر طريقة لتناول نصوص أخرى، إنه بمثابة الحلم الدي يحتاج إلى تفسير وإيضاح، وقد تستعير الشخصيات كلمات الشاعر لتصوغ منها ما يملأ الروح لتخلق لديها الأمل وتثبت عليه راسمة "صورة زمن يلتف حول دمشق..:

وما نيــل المطــالـب بالتمني ... ولـكن تؤخـــذ الدنيـا غـلابا

وما اسـتعصى على قـوم منال ... إذا الإقدام كـان لهم ركابا"[2]

وقد يأتي الشعر متنفساً لهموم الشخصية، وملاذاً يخلصها من الخوف، ومجالاً للبوح بما في النفوس من شوق إلى الأوطان:

بــلادي لا يــزال هــواك مني ... كما كـان الهوى قبل الفطام

أقبِّل منك حيث رمى الأعادي ... رغاماً طـاهراً دون الرغام[3]

في هذا الجو المشحون بالهموم الوطنية لا نستغرب احتشاد مجموعة كبيرة من القصائد الوطنية التي تعبر عن حب الوطن ومقاومة المستعمر، فإلى جانب المساعدات التي جمعتها مصر لضحايا القصف الذي تعرضت له سورية أثناء ثورتها الكبرى، جاءت قصيدة شوقي دعماً معنوياً ومؤازرة من نوع آخر وصموداً بشكل مختلف، إنه صمود الكلمة والقلم:

ســـلام مـن صبـا بـردى أرق ... ودمـــع لا يكفكف يا دمشـــق

وبي ممـا رمتــك به الليـــالي ... جـراحات لها في القلب عمق

وللمســتعمرين وإن ألانـــوا ... قلـــوب كالحجـــارة لا تــرق

وللأوطـــان في دم كـل حـــر ... يد سـلفت ودين مستحـق[4]

---

(١) شهداء وعشاق في بلاد الشام، صـ ٢٧١.

(٢) شهداء وعشاق في بلاد الشام، صـ ٢٧٤، انظر أيضاً: ديوان أحمد شوقي، الجزء الأول، صـ٦٠٩.

(٣) شهداء وعشاق في بلاد الشام، صـ ٢٧٥، انظر أيضاً: حاوي، ايليا، خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين،، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، الجزء الثالث، صـ ١٧٩.

(٤) شهداء وعشاق في بلاد الشام، صـ٤٢٦، انظر أيضاً: ديوان أحمد شوقي، الجزء الأول، صـ٣٤٨-٣٥٠-٣٥١.

لم يتوقف الأمر عند حدود التضمينات الشعرية التي توزعت على أجزاء الرواية المختلفة[1]، بل ظهر التراث الشعري في لغة الكاتب أيضاً، فتطالعنا بعض الروايات بلغة شعرية فيها صدى الموروث، وهو دليل على متانة الرابطة بين الكاتب وتراثه، كما نلاحظ زيادة الاستلهام الشعري في الروايات التي تحكي قصة شخصية أدبية كرواية (رحلة عذاب)، ويعود ذلك إلى طبيعة المرحلة ومضمون الرواية ، لذا يلجأ الكاتب إلى لغة التراث الأدبي لتناسب المرحلة والمضمون، فيمزجها مع النص دون أن يسميها شعراً، فتقدم طريقة السرد التراثية قيمة تزيينية ومضمونية للنص.

"- قد انصدع الفجر يا مولاي، وغداً نغزو...؟.

فرد عليه ابن عمار قائلاً:

ليـلة ضـمَّت معـــاني السـرور	وأضاءت بنور وجه الأمير"[2]

كما يفرض وجود الشخصية على الروائي نوعاً خاصاً من الكتابة تختلف كلية عن لغة الرواية ذات المضمون العام. أما في رواية (أعدائي) لممدوح عدوان، فقد تجاوز الشعر وظيفته التعبيرية والتزيينية إلى طور جديد من أطوار المقاومة والنضال، فتغدو أبيات الشعر حكايات مقاومة تتناقلها الأجيال، فـ(إبراهيم) الشاب الذي يتعلم في مدرسة افتتحها جمال باشا يرفض سياسة التتريك ويشعر أنه يحقق ذاته عندما يتكلم بالعربية وينشد الشعر العربي، فهو يردد:

عجـبت لقـوم يخضعون لدولة	يسوسهم بالموبقـات عبيـدها
وأعجب مـن ذا أنهم يرهبونها	وأموالها منهم ومنهم جنودها

.. وبدأ الاستمتاع بالعربية التي صارت رمزاً لتأكيد الهوية وإعلان العصيان، والعصيان يبدأ بالشعر..[3]

تنوعت الأشعار المستلهمة، فمنها القديم ومنها الحديث ، ومنها الصوفي وبعضها غزلي، بحسب طبيعة الشخصية أولاً ومضمون الرواية ثانياً ، مع ملاحظة انتشار الزجل في روايات تتحدث عن النضال ضد المستعمر.

---

(١) شهداء وعشاق في بلاد الشام، صـ١٢٦-١٣٩-١٤٠-١٤١-٢٥١-٢٦٩-٢٧٣-٢٧٥-٢٧٦-٤٤٤.

(٢) رحلة عذاب، صـ١٤٢.

(٣) ممدوح عدوان، أعدائي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦، صـ٨٥-٨٦، انظر أيضاً: ديوان معروف الرصافي، شرح: مصطفى علي، دار المنتظر-الدار العربية للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٠، الجزء الثالث، صـ٢٠.

استلهام لغة الإجازات :

كما استلهمت الإجازات التي تفصح عن بديهة وفطنة، فيضفي وجودها على النص الروائي حضوراً تراثياً خفيف الظل مشرقاً، يوشي النص الروائي بزينة نابعة من جمالية اللغة القديمة ورونقها، فتمد اللغة التراثية العمل الروائي بطاقة تعبيرية تتناسب مع المضمون وتنقله، كاستخدامه لقول المعتمد "نسج الريح على الماء زرد" وطلبه من "ابن عمار أن يجيز.. فأطال ابن عمار الفكرة، وارتج عليه، ولم ينجده شيطانه.. وطالت فترة الصمت الحائر، حتى بددها صوت مخملي يحاكي النسيم رقة: أي درٍّ لنحورٍ لو جمد... فالتفت الأمير نحوها معجباً من حسن ما أتت به مع عجز ابن عمار.."(١).

وقد انتشرت هذه الأقوال في الرواية كلما وجد الكاتب فرصة لذلك، ففي حديثه عن مجريات حياة ابن عمار استخدم مواقفه وأقواله في صياغة الرواية صياغة تراثية تبدو فيها اللغة منسجمة مع عصرها وبعيدة عن عصر كاتب الرواية ولغة مجتمعه.

يضفي الاستلهام المكثف للنوادر والإجازات على الرواية لغة تراثية متماسكة تزخر بالألفاظ التراثية والتعابير الموجزة المؤدية للمعنى، فيغدو شكل الرواية وأسلوبها مغايراً للروايات التي تعتمد الأسلوب الحديث في السرد، فتقرأ الرواية ككتاب تاريخي أدبي اجتماعي، يمنحك تنوع معلوماته المتعة وكأنك تقرأ للجاحظ أو التوحيدي في نقل حياة المجتمع بتفصيلاتها، "..إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة...، وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته، حملت إلى إشبيلية ، قال: وقرطبة أكثر بلاد الله كتباً "(٢)، فتتحول الإجازات والنوادر من كونها مجرد زينة شكلية، إلى نص ساخر يعبر عن روح العصر وطبيعة شخصياته، فتعبر اللغة التراثية عن شخصياتها بطريقة تتناسب أفعالها ومركزها الأدبي الاجتماعي، إضافة إلى استحسان الكاتب لهذه الإجازات التي تضفي روح التنوع والفكاهة على روايته، "ودخل ابن عمار يوماً إلى المجلس وفيه الداني ابن اللبانة، وسلم، فقال ابن اللبانة:

- اجلس يا ابن عمار بغير ميم.

---

(١) رحلة عذاب، صـ٤٠

(٢) رحلة عذاب، صـ ١٥.

فقال ابن عمار:

- نعم يا داني بغير ألف".[1]

وقد تُظهر الإجازات جانباً من الحياة الأدبية والاجتماعية لعصرها، ففي عصر كالأندلسي تفنن فيه الشعراء تماشياً مع جمال الطبيعة وملذات الحياة، تكون الإجازات والنوادر مجالاً يظهر القوم من خلاله صفاء قريحتهم وتفرغ أذهانهم، ولا يكون ذلك إلا مع الشعور بالفراغ والترف وازدهار تجارة الأدب، ففي رحلة صيد ولهو للأمير مع شعرائه وندمائه تغيب فيها قسوة العيش وهموم الفقراء يشير ابن عمار إلى ثمرة تين قائلاً:

- "كأنها فوق العصا

- فيجيز ابن جاخ :

- هامة زنجي عصى"[2].

ولم يكن حضور ابن جاخ إلى مجلس الأمير محض مصادفة، فقد كان لأصحاب الأدب مكانتهم التي تجعل الأمراء والوزراء يبحثون عنهم..

- "كيف وقع اختيارك عليه ياابن عمار؟

فقال ابن عمار :

- بلغني خبره فمررت على حانوته أتطلب ما يصدر عن أمثاله من الأدب"[3].

يشير انتشار النوادر والإجازات نوعاً من التفرغ للأدب وفنونه المختلفة خارج مجالس اللهو والشراب، فتنقل اللغة التراثية طبيعة الحياة ومجرياتها ككتاب تاريخي يعتمد على إظهار العنوان وترك التفصيلات، يؤيد ذلك كثرة تداولهم لها وإعجابهم بقائليها. إن الاعجاب بحضور البديهة والأدب يقدم فكرة تاريخية عن عصر مضى موضحاً اهتمام أهله بالأدب في أحلك العصور وأكثرها تفرقاً بين أبناء الأمة الواحدة، "مر الأمير وصديقه..فلقيتهما امرأة ذات حسن مفرط.. وتكلمت بكلام لا يقتضيه الحياء، وكان ذلك بموضع (الجباسين) الذين يصنعون الجبس.. فالتفت الأمير إلى موضع (الجيارين)، وقال:

(١) رحلة عذاب، صـ ٦٧-٦٨.

(٢) رحلة عذاب، صـ ٣٣.

(٣) رحلة عذاب، صـ ٣٤.

- يا ابن عمار الجيارين؟

- ففهم مراده وقال في الحال:

- يا مولاي والجباسين؟

فقال بعض الحضور:

ماذا قلتم يا ابن عمار؟

فضحك الأمير وقال لصديقه:

-لا تبعها منهم إلا غالية..

- وقال لهم:

- صحف مولاي (الحياء زين) عندما قال (الجيارين)، فصحفت (الخنا شين) عندما قلت (الجباسين).

فعجب الحاضرون من حسن ما أتى به الأمير وازداد إعجابهم بحضور بديهة ابن عمار"(١).

كما كانت النوادر وسيلة للانتقاص من الآخر والحط من قيمته، و يمتنع الحديث المباشر في مجالس الأمراء والشعراء، فيلهب كل منهم عدوه بسياط الكلمات وينابزه بتوالي العبارات.

لعبت الإجازات والنوادر في الرواية أدواراً متعددة، فأشارت إلى ثقافة العصر تارة، وإلى طبيعة الحياة للأمراء والعامة تارة أخرى، كما كشفت عن حقائق تاريخية مهمة توضح انشغالاً مطلقاً للأمراء بالأدب ومجالسه في عصر أقل ما يقال عنه إنه عصر فقدان الهيبة العربية في الأندلس.

رابعاً - لغة الأمثال والحكم: وظائفها ودلالاتها

يعد المثل والحكمة من الأنواع الأدبية المعبرة عن تجارب الإنسان، ويجتمع فيه ما لا يجتمع في غيره من صنوف الأدب، ففيه حسن التشبيه، وإصابة المعنى، وإيجاز اللفظ.

وقد ورد ذكر المثل في القرآن في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللّه لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلاً مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا ﴾(١)، وفي الحديث عن ابن عباس رضي اللّه عنه أن النبي ﷺ قال: "إن القلوب تمل كما

(١) رحلة عذاب، صـ ٣٥.

(٢) سورة البقرة، آية ٢٦.

تمل الأجسام، فأهدوا إليها طرائف الحكمة"[1].

حظيت الأمثال بالاهتمام، فجمعت وحفظت في كتب جمّة ولها تعريفات أبرزها:

- المثل لغة : المماثلة، واصطلاحاً "قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة"[2].

أما الحكمة : فتعني "العدل في الحكم.. والعلم بحقائق الأشياء.. وضبط النفس.. وتعني النبوة..والتفكر في أمر الله"[3].

وللأمثال مكانة عظيمة، لأنها ترضي العامة والخاصة، ويتمثل بها في الأفراح والأتراح، بل جعلها بعضهم موضوعاً أدبياً خالصاً أو "بداية العمل، يعيش الكاتب من خلاله تجربة المثل، ويعبر عنها تعبيراً دقيقاً "[4].

وظائف المثل والحكمة :

للمثل والحكمة وظائف متعددة نتناول منها ما يختص بالرواية، وهما:

١ - الوظيفة الأدبية.

٢ - الوظيفة التمثيلية.

١- **أما الوظيفة الأدبية**، فقد تنبه علماء العربية لسلطة الأمثال والحكم، فاستكثروا منها في كلامهم، وامتدت هذه الوظيفة إلى عصرنا الحديث، فإذا كان العربي في عصر العربية يحتاج إلى المثل كي يخلع ثوباً من الفخامة والبهاء على نصه فيقربه من القلوب والعقول، فمن باب أولى أن يلجأ إليه كاتب الرواية، لأن النص الحديث بحاجة أكبر لهذه الزينة التراثية، إضافة إلى دورها الفعال في المضمون والشكل، وقد أكد القدماء وظيفته فقال ابن رشيق في (العمدة): "في المثل ثلاث

---

(٢) علاء الدين علي المتقي الهندي:كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث الاسلامي، حلب، دت، ج٢-٣٩٢٤. انظر أيضاً:

- رسائل الجاحظ، الجزء الأول، الرسالة السادسة صـ٢٨٩.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، شرح أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٣، الجزء السادس، كتاب اللؤلؤة الثانية، (صـ٣٧٩) "وقال علي بن أبي طالب رضوان الله عليه: أجِمّوا هذه القلوب، والتمسوا لها طُرَف الحكمة، فإنها تمل كما تمل الأبدان".

(٣) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، صـ١٦٧.

(٤) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد العليم الطحاوي، سلسلة التراث العربي، الكويت، الطبعة الأولى٢٠٠٠، الجزء الحادي والثلاثون، صـ٥١٢-٥١٣.

(٥) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، صـ١٦٧.

خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه"[١].

٢-**الوظيفة الثانية:** هي الوظيفة التمثيلية، إذ أثبتت الأمثال والحكم قدرة فائقة في الإقناع وتقريب المعنى، ولنا في القرآن القدوة الحسنة، فقد تعددت الآيات الدالة عليه، قال تعالى في كتابه العزيز ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾[٢]، ثم أكد الكتاب القدامى هذا التوجه، فأوصى الجاحظ بتضمين الأمثال في النثر لما فيها من إيجاز وفلسفة تعبر عن فلسفة الشعب الذي أنتجها.

الفرق بين المثل والحكمة:

"الحكمة عصارة خبرة في الحياة، وخلاصة فهم لأسرارها، يدبجها ذهن ذكي فطن، فهي جملة مرصوصة رصاً محكماً تستخدم في المناسبات.. أما المثل: فقول يشبه الحكمة في إيجازه، ورصه، لكنه يختلف عنها بعمقه، فأنت تستخدمه كما روي بحروفه، لا تبدل فيها ولا تغير"[٣].

وقد ينشأ المثل من "حادث أو حديث أو تشبيه أو قصة أو حكمة أو شعر، أما الحكمة فتنشأ من إعمال الفكر والتعمق في درس الحياة والتفلسف في مفهوماتها واستكناه سرٍّ من أسرارها"[٤].

- أنواع المثل:

تتعدد أنواع المثل، كما تتعدد تعريفاته، وأهم هذه الأنواع:

١- المثل الديني (قرآن - حديث).

٢- المثل النثري (القصص - التمثيلي - الخرافي).

٣- المثل الشعري.

وقد استلهم الروائي السوري هذه الأنواع ووظّفها توظيفاً فنياً خدم الرواية شكلاً ومضموناً.

---

(١) علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٨، الجزء الأول، صـ ٤٧٨.

(٢) سورة إبراهيم، آية ٢٤.

(٣) محمد الراوي، موسوعة الأمثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، دار أسامة للنشر، عمان-الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، صـ٥.

(٤) موسوعة الأمثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، صـ٦.

دواعي توظيف المثل والحكمة في الرواية السورية:

أدرك الروائي السوري أهمية المثل، وهو ابن هذه البيئة التي أنتجت الأمثال، فسخّر المثل لخدمة روايته محققاً من ذلك التوظيف أموراً عدة منها:

١ - تقليد القدماء في تقمص المثل، وبالتالي العودة إلى التراث.

٢ - التعبير الصادق عن الشخصيات أو الحوادث، إذ كان ضرورياً وجود عبارة تكشف المعنى وتوضحه.

٣ - التجديد: وهو جعل المثل محركاً للرواية بأكملها، فحين تكثر الأمثال في رواية واحدة تكون وظيفتها التنبؤ بالحوادث المستقبلية ونقد الماضية.

٤ - التعبير عن طبقات المجتمع: أراد الروائي السوري التعبير عن مجتمعه، عن أنواع المهن والحِرَفِ والشخصيات فيه، وعن تطلعات المجتمع، فضمّن روايته الأمثال وغيرها من صنوف الأدب كي يصل إلى مبتغاه، ولا ريب أن خصائص المثل التعليمية والتعبيرية تساعد على ذلك، فجعل المثل أداة شرح وتوضيح تارة، وأداة نقد وتعرية تارة أخرى.

٥ - فك رموز الحوادث الغامضة.

٦ - التنبؤ بالمستقبل.

٧ - نقد سلوك الأشخاص والمجتمع.

٨ - تأكيد فكرة ما.

٩- التزين اللفظي.

وقد شكل مضرِب المثل أساساً لحادثة أو موقف معين يمكن استثماره في الحدث الروائي كحكاية جانبية.

- استلهام الأمثال والحكم في الرواية السورية :

كيف استخدمت الأمثال والحكم في خدمة المضمون والشكل للنص الروائي؟ وكيف أدت دورها في كشف الحدث و التعبير الموجز عن الحالة النفسية للشخصية الروائية ونقل حكايتها بطريقة موجزة ؟

لجأ الروائي إلى طريقتين عامتين في معرض تضمينه للأمثال والحكم :

- الطريقة الأولى: الاستخدام الجزئي، فيرد المثل أو الحكمة بصورة جزئية، ويظهر المثل في النص في مناسبات مختلفة ثم ينتهي مفعوله بنهايتها.

- الطريقة الثانية: وفيها يشمل المثل الرواية بأكملها، فيقوم بوظائف تخدم مضمون الرواية وتشكله.

وسنتناول المثل والحكمة الدينية بالبحث والدراسة كمثال على الطريقة الجزئية في الاستلهام.

- الطريقة الأولى: التوظيف الجزئي :

يشمل المثل والحكمة الدينية في الرواية الجمل: القرآنية ، النبوية ، الحديث ، الكتب السماوية، فيحقق استلهامها قيمة بلاغية وتمثيلية رائعة، لأنها تنقل المضمون بأسلوب تمثيلي مميز، ففي رواية (وبعض من أيام أخر) لعاصم الباشا(١) ، التي تحكي قصة رجل يعود من بلاد الغربة بهدف المحافظة على أولاده وتربيتهم تربيه دينية وطنية اجتماعية تتناسب مع مجتمعهم وتقاليدهم، وضح الكاتب من خلاله معاناة الإنسان العربي في البلاد الأجنبية، تلك المرحلة التي يعيشها الإنسان مشتتاً بين غنى ظاهر ومأساة مقنعة، لا يشعر بها إلا من يعيش أيامها ولحظاتها، فذكر عبارة ﴿ وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ ﴾(٢) ، وقد كتبت على جدار ناد ليلي نزل فيه (محمد علاء الدين) ليشرب العصير، وحين يجتمع أبناء البلدة في هذا المكان، ينظرون إلى هذه العبارة ويشربون البيرة الرخيصة الثمن، فالجملة القرآنية السابقة توضح حالة التشرد والقبول بأشياء لم يكن الإنسان يقبلها في وطنه، فتخرج الآية من نطاق اللفظ الديني إلى كونها جملة فيها حكمة القرآن الحكيم، فجرت على ألسنة الناس مجرى الأمثال والحكم، واكتسبت بذلك صفة الحكمة، والأمثلة على ذلك كثيرة في القرآن، منها "لا يكلف الله نفساً إلا وسعها" ، "كل يعمل على شاكلته". ومما يؤكد تعمد الكاتب استخدام الألفاظ الدينية ذات السلطة الروحية الإنسانية، عودته مرةً أخرى إلى الاستعانة بصورة غير مباشرة بكلام الإمام علي لتبرير قبول الناس بالغربة، لأنهم في أوطانهم قد يعانون ضياعاً لا يقل عن الغربة، هذا ما جرى مع الشخصية الروائية، إذ عاد بأولاده

(١) عاصم الباشا، وبعض من أيام أخر، سلسلة قصص وروايات عربية (١) ، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ١٩٨٤.
(٢) وبعض من أيام أخر، صـ ٩٤، انظر أيضاً: سورة التوبة، آية ١٠٥.

إلى أرض الوطن، لكن حالته المادية والاجتماعية تسوء في بلاده، فينطبق عليه قول الإمام علي رضي الله عنه "المال في الغربة وطن، والفقر في الوطن غربة".

يدل توظيف الروائي السوري للأمثال والحكم الدينية على ممارسة فنية للعمل الروائي تنطلق من رحم الواقع المعيش، ومما يؤكد هذا التوظيف الفني للأمثال اختلاف التوظيف بحسب هدف الروائي، فيستخدم المثل الديني أحياناً على لسان شخصية ما ليعريها ويكشف زيفها، ففي رواية (رقصة العراة المفجوعة) لجمال الدين خضور، يكشف المثل الديني على لسان شيخ القرية نفاقه لـ (سليم) ابن الآغا الذي يتمتع برئاسة القرية دون رقيب، وكلما سنحت الفرصة لهذا الشيخ يذكر أهل القرية بأن "طاعة أولي الأمر واجبة"(١) ، فتكشف هذه الجملة التي لا يتناسب معناها مع تصرفات الشخصية حقيقة النفاق الذي يمارسه بعض الناس، حتى وصل الأمر ببعضهم إلى مخالفة النصوص الشرعية لأغراض دنيوية، فالعبارة السابقة تستخدم للتذكير بطاعة أولي الأمر في أمور المجتمع درءاً للفتنة، ولكن الشيخ يحرف المعنى لتصبح هذه الطاعة ذلاً وعاراً يتمثل في تقديم بنات القرية للآغا، وكلما رفض أهل القرية ذلك يذكرهم الشيخ بهذه العبارة. ولا يقتصر المثل والحكمة على الشخصيات الدينية، بل قد تنطق به شخصيات أخرى كمبرر لتصرف ما يقومون به، فلم يكن الفكر الاستسلامي والنفاق مقتصراً على الشيخ، بل يعم المجتمع الذي يحرف بدوره العبارات، فعندما يُقتل الآغا يتخوف الناس من تبعة ذلك قائلين: ﴿ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ ﴾(٢)، ثم يحذفون كلمة (إلا بالحق)، فيسقطون عن الآغا جرائمه، ويقدمون لأنفسهم مبرراً لعدم قتله.

ترد الحكمة الدينية بطرق أخرى، فتكون بمثابة الوعظ والإرشاد لشخصيات تحتاج إلى التوجيه، ففي رواية (أرض السياد) لعبد السلام العجيلي تعيش شخصيات الرواية حالة من التعب والضيق في العمل، ويلجأ الروائي إلى جعل الحكمة الدينية بمثابة المعلم المرشد للشخصيات. تحكي الرواية قصة مهندس شاب (أنور) حديث التخرج وخطيبته (سميرة) طالبة جامعية، يعملان في الشمال السوري، يعمل أنور في ظروف صعبة وفي غير تخصصه الدراسي، فقد درس الهندسة الزراعية ثم وجد نفسه يعمل مهندساً ميكانيكياً في الإصلاح الزراعي، ولكي يمنح الكاتب الشخصية القوة والعزيمة لتحمل هذه الأوضاع البائسة والظالمة، لجأ إلى الحكمة الدينية

(١) رقصة العراة، صـ١٠. انظر أيضاً: سورة النساء آية ٥٩ ﴿ أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ ﴾.

(٢) رقصة العراة، صـ٢٩. انظر أيضاً: سورة الإسراء آية ٣٣ ﴿ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ ﴾.

كونها لا تلقى معارضة شديدة، فتكتب سميرة في رسالة إلى خطيبها أنور "اخشوشنوا فإن النعم لا تدوم"(١)، وذلك رداً على وصف أنور شكل الغرف في عمارة موظفي الاستصلاح ومقارنتها ببيت المستقبل، فالحكمة هنا نصيحة ومواساة على الصبر والقبول بالأمر الواقع، وقد ترد الحكمة على لسان شخصية اتهمت في الرواية بأنها "ناقصة عقل ودين"(٢)، لكن المتلقي يأخذ بتجربة المثل في الحياة وليست تجربة سميرة المرأة الشابة.

يلجأ الكاتب إلى تحوير الحكمة والمثل لتبقى متوافقةً مع الأصل، كقول أنور يصف الأستاذ صبحي "فوق كل ذي قدرة قادر"(٣)، وأحياناً أخرى ترد كما هي ﴿ فَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾(٤)، وعندما يتحدث الحاج نعمان مع زوجته المتذمرة من تعبه المتواصل، يجيبها بأنه "لا راحة لمؤمن"(٥)، وأنه على الرجل أن يحذر من النساء وكيدهن ﴿ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴾(٦)، فيخفف عن نفسه مشقة استفسارات النساء التي لا تنتهي باستخدام لفظ موجز، فهذه الكوكبة من النصائح والإرشادات تخفف من وطأة القلق الذي تعيشه الشخصيات الروائية، كما نلاحظ في الحكمة الدينية اعتماد الكاتب على السلطة المطلقة للحكمة، فيجريه على لسان أي شخصية دون مراعاته لمستواها الفكري، فنجد غياباً للمستويات والطبقات في ظل اللفظ الديني، وبذلك يكون لحديث الشخصية العامة الممزوج بالحكمة الدينية السلطة ذاتها التي يتمتع بها حديث شخصية عالية الثقافة في الرواية ما دامت تستخدم الحكمة الدينية التي تزين كل نص، وهذا يحمل عبئاً كبيراً عن الكاتب، ويسهل تدفق الحوادث والمواقف في الرواية، والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية، سبق ذكرها، ومنها أيضاً قول أسمهان لأنور: "من تواضع لله رفعه"(٧).

---

(١) أرض السياد، صـ٣٦، انظر أيضاً:الطبري، محمد بن جرير، تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: محمود محمد شاكر، مراجعة: دار المعارف، مصر، الجزء الثالث، صـ ٥٣٥-٥٣٦.

(٢) أرض السياد، صـ ٣٤، انظر أيضاً: العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر، فتح الباري شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبدالله بن باز، ترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٩، الجزء الأول، صـ ٥٣٤: "ما رأيت من ناقصات عقل ودين أذهب للب الرجل الحازم من إحداكن".

(٣) أرض السياد، صـ ٦٨.

(٤) أرض السياد، صـ ٦٨، انظر أيضاً: سورة يوسف آية ٧٦ ﴿ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾.

(٥) أرض السياد، صـ١٩٠.

(٦) أرض السياد، صـ١٩٢، انظر أيضاً: سورة يوسف، آية ٢٨ ﴿ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴾.

(٧) أرض السياد، صـ ٢١١، انظر أيضاً: ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)، إشراف لجنة من العلماء، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦، الجزء الثاني، صـ ١١٦: "ومن تواضع لله رفعه".

لم يقتصر توظيف المثل والحكمة على الدين الإسلامي، بل نجد تعابير دينية مستوحاة من الكتب السماوية الأخرى، لأن الكاتب تعمّد التوظيف الفني لهما، فيجعل شخصياته وأفكاره تثبت وجودها ورؤاها وأفكارها من خلالهما، فعندما يكون لدينا شخصيات مسيحية، فلا بد أن نستخدم الحكمة ولكن بصورة يتضح فيها إيمان الشخصية نفسها بالحكمة وليس إيمان الكاتب الروائي.... فهذه كاترين في رواية الأوباش لأحمد يوسف داود تعبر عن نفسها ومستواها الثقافي والأخلاقي من خلال حديثها حين وصلت إلى (برمانة) "من لم يكن مثلها فليرمها بحجر"[١]، وهي مقولة المسيح عليه السلام للمجدلية المخطئة، في حين يستخدم (سلوم) حديثاً يتوافق مع عقيدته عندما يقابله (حميدان) "رفقاً بالقوارير"[٢] طالباً منه الرفق بجارته التي تحبه.

تجاوزت الأمثال والحكم مستوى الفرد والرمزية لتعبر عن ثقافة المجتمع ، فيشير استلهام العبارات التراثية إلى ثقافة المجتمع، فيؤكد الروائي من خلالها وجود ثقافة تراثية متجذرة في مجتمعاتنا، عفوية كانت أم قصديّة معتمدة على الدراسات والعلوم، لذلك تنتشر بين مجتمعات الروايات السورية المعاصرة الأمثال القديمة، إضافة إلى الأشعار والحكم وغيرها، وقد نطقت بها شخصيات روائية تعمل في الطب والصناعة وغيرها كدليل يسوقه الكاتب على هذا الارتباط بالتراث من طبقات المجتمع كافة، ففي رواية (المدار) نلاحظ كثافة الأمثال الشعبية في رواية تتحدث عن مشروع هندسي، تراجعت الألفاظ الهندسية المتعلقة بالعمل الذي يقوم به المهندس (حسان) وحلت محلها الألفاظ التراثية لتؤكد قدرتها على التعبير عن الواقع والاقتراب من الذوق العام للمتلقي العربي، فتكون إجابات المهندس المثقف تراثية شعبية في المواقف الحرجة التي تحتاج إلى قرار حازم وتعبير موجز، فلا يجد حسان سوى المثل في مواجهة الفساد، وينطبق هذا على بقية الشخصيات المثقفة في الرواية ، فيجيب حسان الموظف بقوله: "لا دخان بلا نار"[٣]، ويعلق نائب المدير على المشروع الخاسر بقوله: "ابعد عن الشر وغنيله"[٤]، و "الباب اللي يجيك منه ريح سدو واستريح"[٥]، ويطلب معاون المدير من حسان الهدوء لأنه غير راض عن هدر المال العام، معللاً ذلك بسطوة المتعهدين ورشوتهم للمسؤولين، في حين يجهل حسان

---

(١) الأوباش، صـ ١٨٢، انظر أيضاً: الكتاب المقدس، العهد الجديد، يوحنا، الإصحاح السابع، الآية الثامنة، صـ٣١٣.

(٢) الأوباش، صـ ١٩٧، انظر أيضاً: صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، ضبط وشرح: مصطفى ديب البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، صـ ٢١٦٣: "ارفق يا أنجشة، ويحك، بالقوارير".

(٣) غسان كامل ونوس، المدار (قصص وروايات عربية) «٥٢» وزارة الثقافة دمشق١٩٩٤، صـ٨٠، انظر أيضاً: منير كيال، معجم در الكلام في امثال أهل الشام، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٣، صـ ١٨٨ "لا دخان بلا نار".

(٤) المدار، صـ٢٠٧، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى٢٠٠٥، صـ٣٤.

(٥) المدار، صـ٢٠٧، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٢١٢.

كل هذا، "من يعرف يعرف ومن لا يعرف يقول كف عدس"[١]. ينتشر مثل هذا الاستلهام للعبارات التراثية في معظم الروايات السورية لتعطي للرواية شكلاً عربياً يقترب من طبيعة تفكير الشخصية العربية، إضافة إلى دورها المعروف في إيضاح المضمون وإبراز الفكرة، فاستخدمها حنا مينة، على سبيل المثال لا الحصر، في إبراز القوة المعنوية والمادية لأبطال رواياته، فعندما مدح بطله (زكريا) في رواية (الياطر) قال "عقلي دوزن مخي"[٢] للدلالة على مهارته في الصيد، وقد تكون العبارات والتراكيب التراثية عنواناً للرواية، أو عنواناً فرعياً، للمحافظة على عبق التراث في الرواية، (في البدء كانت الحرية)[٣] لعبد الكريم ناصيف، وقد ارتكزت بنية بعض الروايات على العنوان، مستخدمة الإيحاء التراثي في خلق سرود تشابه السرد التراثي.

الطريقة الثانية: التوظيف الكلي:

(المثل والحكمة يرسمان الرواية بأكملها) :

يقوم المثل والحكمة في بعض الروايات بأدوار متعددة، فتنقل الحكمة الحوادث وتسلسلها، وتسير الرواية نحو أحداث واتجاهات يريدها الكاتب، وسنتناول رواية (الحلقة المفرغة) لعبد الكريم ناصيف، ورواية (الخمسة بالمائة) كنموذجين للتوظيف الكلي.

تحكي الرواية قصة فتاة عاشت حياتها متقلبة متشردة نزحت مع أهلها من حيفا بعد استشهاد أحد إخوانها الأربعة في ساحة منزلها دفاعاً عن أرضه، تصل الأسرة إلى دمشق، فتبدأ حياتها العملية والدراسية، ثم يتقدم لخطبتها رجل طاعن في السن، فتتزوجه وتذوق على يده صنوف العذاب فتهرب منه، وتبدأ بالتمرد على قوانين عائلتها وعاداتهم، وبعد مغامرات وسهرات يجدونها مقتولة محروقة.

أراد ناصيف أن يطرح أفكار هذه الشخصية وتصرفاتها، ويقيس أفعالها، ولكن الأمر صعب، لأنه لا يمكن لفتاة عاشت بالطريقة التي عرفناها أن تناقش وتقنع الناس، لأنها أقرت بالذنب ووضعت مبرراته، ثم أكدت هذه المبررات بالأمثال والحكم، فلجأ الكاتب إلى المثل والحكمة

---

(١) المدار، صـ٢٧٠، انظر أيضاً: قصص الأمثال العامية، محمد صادق زلزلة، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٦، الجزء الثالث، صـ٤٣٣.

(٢) حنا مينة، الياطر، دار الآداب، الطبعة الثالثة١٩٨٤م، صـ٢١٦.

(٣) عبد الكريم ناصيف، في البدء كانت الحرية، دار علاء الدين، دمشق الطبعة الأولى١٩٩٤، انظر أيضاً: العهد الجديد، يوحنا١/١، صـ٢٨٩، "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان لدى الله، والكلمة هو الله".

وسلطتهما، واعتمد على المثل منذ بداية الرواية، بل حتى في اختيار العنوان، فقد جاء العنوان جزءاً من مثل قديم أورده الزمخشري في المستقصى في أمثال العرب "كالحلقة المفرغة لا يُدرى أين طرفاها"[١]، فنشعر مع هذه البداية بجملة من الحوادث والمتاهات التي ستواجهها الشخصيات في الرواية، و يمتزج حديث الشخصية بالأمثال التي تبرر وتؤكد مواقف الشخصيات إلى نهاية الرواية. تمرست (يسرى) في الحياة وعاشرت الكثير من الرجال وعرفت عنهم الكثير، أدركت شدة ولعهم بالنساء ووصولهم –غالباً– إلى ما يريدون، وإن اختلفت الطرق، عاشت معهم المتعة والظلم والخداع، فتصل إلى قناعة تنقلها لنا بقولها "الرجال أنصاف الآلهة"[٢] في معرض حديثها عن والدها، وبهذا اللفظ الموجز جعلتنا نعرف حقيقة نظرتها للرجال.. وتتذكر يسرى كيف كان الأستاذ يقول ﴿ كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ ﴾[٣]، وهي دلالة رمزية على أننا بدأنا نفقد هذه المكانة، ثم يطالعنا المثل "تجوع الحرة ولا تأكل بثديها"[٤] ليشعرنا بما يجب أن يكون أو ما يجب أن تفعله يسرى للمحافظة على شرفها، لكي نشعر بعمق التناقض عندما نرى تصرفات مغايرة منها، ثم يبين الكاتب الأسباب التي ساعدتها على هذا الانحراف، إنه التفكير الاستسلامي غير المتوافق مع العمل الدؤوب الذي تتمتع به شخصيات الرواية، فأم يسرى تهوّن عليها الألم بقولها: ﴿ عَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ﴾[٥]، وجارهم يقول: "تفاءلوا بالخير تجدوه"[٦]، فتلجأ يسرى البنت الماجنة إلى تبرير أفعالها مستخدمة الجمل الدينية لمواجهة انتقادات الآخرين، فتكرر قول أبي ذر الغفاري: "كاد الفقر أن يكون كفراً "[٧]، فما صدر عنها من تصرفات منحلة، إنما سببها الفقر الذي يجعل الإنسان يتصرف بطريقه مغايرة لقناعاته وعاداته، وبالتالي يتحمل المجتمع جزءاً من خطيئتها، لأنها "لا حول لها ولا طول"[٨]، في مجتمع لا يقبل إلا الرجل، ولا يرضى الاعتراف بمسؤولياته، بل يكتفي بتوجيه اللوم والنقد للشخصية، فهي تبرر ما تقوم به من ظلم لجنس الرجال بقولها ﴿ وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن كَانُواْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾[٩]، وبهذه الطريقة

(١) الحلقة المفرغة، صـ٣، انظر أيضاً: جار الله محمود بن عمر الزمخشري، المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٨٧، الجزء الثاني، صـ٣٩٣.

(٢) الحلقة المفرغة، صـ٨.

(٣) الحلقة المفرغة، صـ١٦، انظر أيضاً: سورة آل عمران، آية١١٠ ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾.

(٤) الحلقة المفرغة، صـ٢٠، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، صـ٢٠.

(٥) الحلقة المفرغة، صـ٢١. انظر أيضاً: سورة البقرة، آية ٢١٦ ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَّكُمْ وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ﴾.

(٦) الحلقة المفرغة، صـ٢٤.

(٧) الحلقة المفرغة، صـ٣٣، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، الجزء الثاني، صـ٢٠٣.

(٨) الحلقة المفرغة، صـ٤٢.

(٩) الحلقة المفرغة، صـ٥٢، انظر أيضاً: سورة النحل، آية ١١٨ ﴿ وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن كَانُواْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾.

يبث الروائي مشاهداته وبعمق الإحساس بها، عن طريق المثل الذي يضعنا أمام مسؤولية الاستماع والقبول، لذا تجد شخصياته الروائية مبررات لانقلابها على مجتمع لا يؤمن بحقوقها، فتعطي الأمثال النتيجة الموجزة الحائزة رضا المتلقي لتراثيتها وبلاغتها، فتتمسك شخصيات الرواية بأفكارها قائلة: "لهم دينهم ولي ديني"(١)، معترفة بمايصدرعنها، "إنني هكذا ولا أستطيع لنفسي تبديلاً"(٢)، فيجذبنا الروائي عن طريق توظيف المثل والحكمة إلى الاستماع لشخصياته الشاذة وتحمل المسؤوليات معها بدافع من سلطة النص الديني الذي تنطق به.

تَملُّ يسرى من الفقر وترى أنه لابد من عمل شيء مهما كان منكراً في نظر المجتمع، وبعد شرح طويل عن معاناتها، لخصتها بعبارة تراثية تشكل دافعاً ومبرراً لما سيصدر عنها من تصرفات لاحقة، تتزوج يسرى من الثري العربي فتزداد مأساتها، وتنتقل وهي المتمردة من مجتمع استسلامي إلى رجل لا مبالٍ، إضافة إلى قسوته، وهو لا يشعر بما تعنيه الحرب بين العرب وإسرائيل فتنفر منه، لكنها ملتزمة بطاعته في مجتمع ذكوري لا يسمح لها بشيء، حتى لو اعتدى عليها رجل دون رغبة أو علم منها، فـ(ميشيل) صديقها الذي انتهز فرصة غيابها عن الوعي اعتدى عليها، فتحاول الشخصية الاستسلام للأمر الواقع قائلة: "ما فات مات"(٣)، وتضيق يسرى ذرعاً بمن حولها من الناس، فتلخص تجربتها معهم بقولها ﴿ صم بكم عمي فهم لا يفقهون﴾(٤)، ثم تقرر الهرب بعد أن تقدم عن طريق المثل والحكمة خلاصة تجربتها وفحوى معاناتها، فتبرر عملها قائلة: "اليأس حرّ والرجاء عبد"(٥)، وتستخدم المثل لتلقي بالمسؤولية على يسرى لهروبها من بيت زوجها قائلة: "على نفسها جنت براقش"(٦)، كما تستخدم الشخصيات الأمثال والحكم في حوارها بعضها مع بعض، فتضمن الحكم والأمثال أفكارها، وتستند إلى تجربة الأمثال العميقة لتقوية تجربتها البسيطة أو لتبرير عجزها، فتختم الوصيفة نصائحها ليسرى في نهاية هذه العلاقة بنصيحة يلخصها المثل: "الصبر مفتاح الفرج"(٧)، ثم تجسد أفعال يسرى التالية قراءة مغايرة لمغزى العبارة، مانحة نفسها الأمل بالنجاة والمعرفة، سائرة على هدي المثل : "المؤمن لا يلدغ من

---

(١) الحلقة المفرغة، صـ١٢٦، انظر أيضاً: سورة الكافرون، آية٦﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ﴾.
(٢) الحلقة المفرغة،صـ ٩٠،
(٣) الحلقة المفرغة، صـ٩٦.
(٤) الحلقة المفرغة، صـ٤٤، انظر أيضاً: سورة البقرة، آية ١٨ ﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴾.
(٥) الحلقة المفرغة، صـ٥٠. انظر أيضاً: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، تحقيق: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٤، المجلد الثاني، صـ١٨٧.
(٦) الحلقة المفرغة، صـ٥٢، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، الجزء الثاني، صـ١٦٥: (على أهلها دلت براقش).
(٧) الحلقة المفرغة، صـ٥٣، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٥٣٦.

جحر مرتين"(١)، وهذا يؤكد ما ذكرناه بخصوص مناسبة المثل لطبقات المجتمع كافة، تجيره كل شخصية لهواها. لقد طرقت يسرى المتمردة كل الأبواب دفاعاً عن منهجها في الحياة، فنراها تردد مقولة الأديب اليوناني (ديوجينوس) "ما من نعمة في العالم أعظم من نعمة ألاّ يولد الإنسان، ويليها في النعم أن يدركَه الموت عاجلاً ويدفنَ تحت أطباق الثرى"(٢)، مدعية بأن هذه المقولة تنطبق عليها تماماً.

أراد الكاتب أن يسلط الضوء مرة أخرى على الطبيعة الاستسلامية الخانعة لأسرة يسرى ومجتمعها - من وجهة نظرها-، فلم يجد سوى العبارات التراثية، فيستخدمها وسيلة للعودة إلى أحداث ونقاشات مضت، إذ تعود يسرى إلى وصف أبيها بأنه "يمشي الحائط الحائط ويقول (رب الستر)"(٣)، وأن "الماء تسير تحت رجليه ولا يدري"(٤)، لذا عدّت استياء هشام من تبليغ الشرطة لها "الشعرة التي قصمت ظهر البعير"(٥)، لأنها تعلم بضعفه واستسلاميته. لقد عرّت تصرفات يسرى المجتمع الذكوري وجعلته سبباً في ما يحصل للمرأة من خلال نقلها لطبيعة التفكير الاستبدادية لمجتمع الرواية، فهم لا يبالون إلا بتحقيق شهواتهم، فترد يسرى على لامبالاة زوجها بالحياة بقولها "الإناء ينضح بما فيه"(٦)، فالرجال لا يأبهون بمتاعب المرأة، لذا لا يشعرميشيل بالذنب حين ضاجع يسرى مردداً "لم يكن بالإمكان خير مما كان"(٧)، بل يرون المرأة شريرة لدرجة لا يتمكن منها الموت "كالقطة بسبع أرواح"(٨)، وهي في نظرهم بضاعة لمن يحصل عليها كما وصفها الضابط للوزير الذي أعجب بيسرى، هذا ما جعل يسرى تخسر في علاقاتها مع الرجال، فشبهت نفسها بمن "عاد بخفي حنين"(٩)، وقد بلغت معاناتها حداً تمنّت فيه لو لم تكن امرأة، متمثلة بقول نسبه الروائي إلى المعري "النعمة الوحيدة التي أنعم الله بها علي هي أنه لم يخلقني امرأة"(١٠).

بهذه الطريقة عاد الكاتب إلى الوراء ليفسح المجال من جديد ليسرى كي تعاود نقاشها فيما

---

(١) الحلقة المفرغة، صـ٧٠، انظر أيضاً: العقد الفريد، الجزء الثالث، كتاب الجوهرة في الأمثال، صـ٦٤.
(٢) الحلقة المفرغة، صـ٥٤.
(٣) الحلقة المفرغة، صـ٧٣.
(٤) الحلقة المفرغة، صـ٩٤، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ١٠١٤: "المي ماشية من تحته وما له دريان".
(٥) الحلقة المفرغة، صـ١٣٣.
(٦) الحلقة المفرغة، صـ٣٩، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، الجزء الثاني، صـ٢٢٤: "كلّ إناء يَترشح بما فيه".
(٧) الحلقة المفرغة، صـ ٩٦ .
(٨) الحلقة المفرغة، صـ١٤٤، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٩٣٥: "مثل القطط بسبعة أرواح".
(٩) الحلقة المفرغة، صـ١٩٢، انظر أيضاً: العقد الفريد، الجزء الثالث، كتاب الجوهرة في الأمثال، صـ٧٦.
(١٠) الحلقة المفرغة، صـ٧٥.

وصلت إليه، وتكشف عن مسؤولية المجتمع في انحرافها.

كما تؤدي الأمثال والحكم في الرواية أدواراً كثيرة، منها الوصف، أي وصف الشخصيات في بيئتها، ووصفها في بيئات جديدة انتقلت إليها، فعند وصول يسرى هاربة من أحضان ميشيل إلى بيروت، تصف بيروت وتصف نفسها وأبناء طبقتها الفقيرة في هذه المدينة، ويلخص المثل هذه الصورة ويجسدها، فيسرى في بيروت كـ "الأيتام في مأدبة اللئام"(١)، "الليلة خمر وغداً أمر"(٢)، مثل آخر قالته يسرى وهي تدخل فندق بيروت دون مال، ففي بيروت (الليالي الحمراء) يعيش المرء يومه فقط، دون تفكير بالعواقب.

ومن الأدوار التي تؤديها العبارات التراثية التشبيه إذ تلجأ يسرى ـ عندما تُتهم بخيانة زوجها إلى التراث قائلة إنها "بريئة براءة الذئب من دم يوسف"(٣)، وينظر إليها من سبّب لها المشكلة واتهمها بالخيانة بعد عملية الإجهاض بنظرة فيها نشوة الانتصار وكأنه "داوُد وهو يضع قدميه على عنق جوليات ويرفع يده اليمنى معلناً نفسه بطلاً"(٤).

ومن الأدوار أيضاً إيضاح الصورة من وجهة نظر الآخر، فيسرى أو سمر (اسمها الجديد)، تصف نفسها بالبراءة في حين يصفها الضابط بأنها العنب الذي يأخذ العقول، فيحدث أحدهم وهو يلاحق يسرى "هل تريد عنباً أم قتل الناطور"(٥)، ثم تستمر الأمثال التي فيها تشبيه بين يسرى وخصومها، فكلما وصفوها بشيء يرد على لسانها بعد مدة وصف آخر يغاير ما يقال عنها، إما رد بالبراءة، أو تقديم تبرير للعمل الذي تقوم به، فتقول عندما تضطر للسفر بأنها كـ "الغريق يتعلق بحبال الشمس"(٦)، وبأنها مثل "أسرى الرومان"(٧) الذين يلقي بهم الأباطرة للأسود الجائعة وهم مكبلون بالحديد، وهي الفلسطينية المشردة التي اضطرت للرحيل من بلادها، ثم ترحل من المنفى أيضاً، فهي كـ "ابن بطوطة"(٨)، إنها محاصرة ضعيفة لا تملك إلا خوض التجربة كجنود طارق بن زياد "أين المفر، فالبحر من ورائي والعدو أمامي"(٩)، وهي في هذا العالم "لا تملك من أمرها

(١) الحلقة المفرغة، صـ٩٩، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، المجلد الخامس، صـ٣٢١.
(٢) الحلقة المفرغة، صـ١٠١، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، الجزء الأول، صـ٣٥٨: "اليوم خمر وغداً أمر".
(٣) الحلقة المفرغة، صـ١١٦.
(٤) الحلقة المفرغة، صـ١٢٠.
(٥) الحلقة المفرغة، صـ١٥٠، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٢٣٢ "بدَّك عنب والا بدَّك تقتل الناطور".
(٦) الحلقة المفرغة، صـ١٦٢، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٦٣٩: "الغريق يتعلق بقشة".
(٧) الحلقة المفرغة، صـ١٦٢.
(٨) الحلقة المفرغة، صـ١٦٤.
(٩) الحلقة المفرغة، صـ١٦٥، انظر أيضاً: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، المجلد الخامس، صـ٣٢١.

شيئاً"[1]، وهي كـ "الشاة الضالة تكره طريق الحظائر"[2]، بل إنها "السندباد نفسه"[3]، ولكن مع فارق أنها لم تجن من تجوالها شيئاً، وردت هذه الأمثال والحكم كمناظرة بين (سمر=يسرى) وجنس الرجال، لكنها في نظر بنات جنسها الضعيفات بطلة قالت: لا، وإن تَخَبَّطَت، فيؤدي المثل دور الكاشف عن دواخل الشخصيات وأحلامها غير المعلنة، إذ يكشف المثل عن رغبات دفينة وتطلعات مكبوتة لمناصري يسرى، الذين لا يستطيعون الخروج من عباءة التقاليد. منحطة ولكن لديها القدرة في السيطرة على جنس الرجال كـ "الشاطر حسن"[4]، هكذا تصفها (أمينة) وهي التي يشهد لها جنس الرجال بالتمرد والقدرة على حماية نفسها، فيقول عنها (صادق) "لا الأرض تبلعها ولا السماء ترفعها"[5]، وإن العلاقة معها كـ "من يمسك بحبل من مسد"[6].

ومن الأدوار التي تؤديها العبارات التراثية وصف البلدان بطريقة عامة كليّة، فتصف (يسرى = سمر) سويسرا بأنها جنات عدن وبأنها "الجنة التي تجري من تحتها الأنهار"[7]. ومن وظائف المثل المهمة تقديم ملخصٍ لِما توصلت إليه الشخصية بعد هذه المغامرات، فنأخذ العبرة والفكرة من إنسان جرب الحياة، ونفهم تجربة المثل الحقيقي، ونقارنها بتجربة (يسرى = سمر)، فتقدم يسرى خلاصة تجربتها مع المجتمع والأهل ومع نفسها عن طريق مجموعة من الأمثال تدفع الحوادث إلى النهاية، فتتمنى أنها لم تكن امرأة وتصف نفسها بأنها "أوهى من بيت عنكبوت"[8]. تختلف المرأة عن الرجال، فالعار يلازمها ولا يمكن أن ينسى حتى ولو صلحت فلن "يصلح العطار ما أفسده الدهر"[9]، وعليها أن تغادر كما طلب منها الضابط "بعجرك وبجرك"[10]. ومما تجدر الإشارة

---

(١) الحلقة المفرغة، صـ١٧٣.

(٢) الحلقة المفرغة، صـ١٧٣.

(٣) الحلقة المفرغة، صـ١٧٥.

(٤) الحلقة المفرغة، صـ٢١٧.

(٥) الحلقة المفرغة، صـ٢٤٤.

(٦) الحلقة المفرغة، صـ٢٤١، انظر أيضاً: محمد بن الحسن بن محمد بن علي ابن حمدون، التذكرة الحمدونية، تحقيق: إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، المجلد التاسع، صـ٤٠٠: «كأنما لسانه شُدَّ بحبل من مسد.. يضرب لكثرة الخطأ».

(٧) الحلقة المفرغة، صـ٢٣١، انظر أيضاً: سورة البقرة، آية ٢٥ ﴿ وَبَشِّرِ الَّذِين آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ﴾.

(٨) الحلقة المفرغة، صـ٢٦٧، انظر أيضاً: سورة العنكبوت، آية ٤١، ﴿ وإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾.

(٩) الحلقة المفرغة، صـ٢٧٤، انظر أيضاً: عيون الأخبار، صـ٣٣٣:

"عجوز ترجّي أن تكون فتية — وقد غارت العينان واحدودب الظهر
تدس إلى العطار سلعة بيتها — ولن يصلح العطار ما أفسد الدهر".

(١٠) الحلقة المفرغة، صـ٢٧٤، انظر أيضاً: محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٧، المجلد الأول، صـ٢٨٠: "إلى الله أشكو عجري وبجري.. وقال الأصمعي: وهو قول سائر في أمثال العرب".

إليه أن رواية الحلقة المفرغة تعجُّ بأمثالٍ أخرى لم نذكرها، حتى يكاد المثل يحرك كل مجموعة صغيرة من الجمل ويوجهها، ولا شك أن روايات كثيرة تناولت الأمثال، وقد سارت حوادثها بموازاة الأمثال وبوحي من دلالاتها.

وقد يسلك التوظيف الفني مسلكاً يمزج بين التوظيف الفني والتحكم بتفاصيل الرواية والتنبؤ بحوادثها ، فيقرر ما سيحدث في الرواية من أحداث ويفسرها، وبذلك يتجاوز المثل وظيفته التزيينية إلى ما هو أبعد من ذلك، ففي رواية الخمسة بالمئة (الـ٥٪)[١] لأحمد نزار الصالح، قسّم الروائي روايته إلى مجموعة من اللوحات، وهي عبارة عن مشاهد يكمل بعضها بعضاً، وتعرض كل لوحة مشهداً من يوميات المدير العام (فهمي البدري) ومساعده (عثمان) وغيرهما من موظفي الدولة، حاول الكاتب من خلالها توجيه النقد للفساد المستفحل في مفاصل الدولة، وقد وضع الكاتب لكل لوحة عنواناً يلخص ما يدور فيها من أحداث، وفي الغالب يكون العنوان مثلاً، ففي اللوحة الثانية "أطعم الفم.. تستحي العينان !"[٢]، (سميحة) إحدى موظفات المؤسسة يختفي ابنها (سالم) في ظروف غامضة وتخفق كل محاولات البحث عنه، أخيراً يستطيع المدير فهمي البدري إقناع سميحة بنسيان ابنها الضائع مقابل تعيينها سكرتيرة في مكتبه، هكذا تستحي سميحة بعد أن أكل فمها. ننتقل إلى اللوحة الثالثة "كل عنبك... وقل للناطور عليك السلام"[٣]، يقدم المهندس (سلمان) أوراقه للالتحاق بالبعثة العلمية، لكنه لم يحصل على موافقة المدير لأنه رفض دفع نسبة الخمسة بالمئة من الأجور التي سيتقاضاها خلال البعثة، وفي حواره مع مساعد المدير عثمان يجيبه: "هل تريد أن تأكل العنب أم تتشاجر مع الناطور؟!..لو تتنازل عن خمسة بالمائة من تلك الأتعاب، فقد يسير كل شيء على ما يرام... ولا حاجة للعراك مع الناطور بعد أكل العنب"[٤]. أما اللوحة الرابعة "كل من سار على الدرب وصل... وكل الدروب تؤدي إلى بستان البرتقال"[٥] فيصل المهندس سلمان إلى غايته ويحصل على موافقة ذهابه في البعثة العلمية بعد أن سار على الدرب الذي يريده المدير ودفع المبلغ المطلوب، ثم تنقلنا اللوحة الخامسة "تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها"[٦] إلى مزرعة المدير، فيقضي مع سكرتيرته سميحة لحظات مليئة

---

(١) أحمد نزار الصالح، الـ٥٪، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، د.ن.
(٢) الـ٥٪، صـ٢١، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٥٦٠ "طعمي التم بتستحي العين".
(٣) الـ٥٪، صـ٢٥، انظر أيضاً: معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٢٣٢ "بدك عنب والا بدك تقتل الناطور".
(٤) الـ٥٪، صـ٢٩-٣٠.
(٥) الـ٥٪، صـ٣٣.
(٦) الـ٥٪، صـ٣٧، انظر أيضاً: المستقصى في أمثال العرب، الجزء الثاني، صـ٢٠.

بالحب مستغلاً غياب زوجته، كما اعتذرت سميحة لزوجها بحجة تكليفها بأعمال إضافية، فالغاية من استحضار هذا المثل في هذه اللوحة هو السخرية مما تقوم به الشخصيات وفضح الخيانة التي حصلت بحق الوطن وأبنائه.

وفي اللوحة السادسة "أول الغيث قطر ثم ينهمر"[1]، تعلن المؤسسة عن رغبتها في التعاقد مع أطباء لمعالجة موظفي المؤسسة برواتب مغرية، ويأمر المدير العام (فهمي البدري) الموظف المتواطئ معه (عثمان) بالانفراد بكل طبيب يرغب بالتوظيف في المؤسسة وأن يطلب منه مبلغاً أولياً ليتم تعيينه، وعندما يطلب منه الحذر يجيبه عثمان "لا توصي حريصاً"[2]، ويكشف لنا المثل في هذه اللوحة رؤية مستقبلية لما سيحدث وكأن الكاتب أراد أن يخبرنا أن المدير لن يتوقف عند هذا الحد، فالغيث أوله قطرة، ينتقل بعد ذلك إلى اللوحة السابعة وعنوانها " إذا كان رب البيت بالطبل ضارباً، فشيمة أهل البيت كلهمو الرقص!"[3]، فبعد أن اتفق عثمان مع الأطباء، وقد بلغ عددهم خمسين طبيباً دفع كل منهم عشرة آلاف ليرة ثمناً لتعيينه في المؤسسة، يعود إلى المدير فهمي ويسلمه المال، وقد اجتزأ عثمان منه، وعندما يسأله المدير عن ذلك النقص يجيبه: "حسمت حصتي. خمسة بالمائة!"[4]، فينطبق عليه المثل الذي تصدر اللوحة، فمن الطبيعي أن تكون شيمة أهل البيت كلهم الرقص، فتثور بعد ذلك ثائرة المدير ويسترد المبلغ من عثمان ولا يعطيه إلا النزر اليسير حتى يسكته وينصرف لاستبدال العملة بالدولار. وفي اللوحة الثامنة التي سماها الكاتب "شعرة من هنا، وشعرة من هناك...وتصبح من أصحاب اللحى !"[5]، يذهب فهمي البدري إلى من هو أعلى منه لتعيين الأطباء الخمسين وقد ملأ سيارته بتنكات الزيت وشاحنة من البرتقال ليستطيع تمرير خطته، وفعلاً استطاع أن يحصل على الموافقة على تعيين الأطباء، "أغمض عينيه وهو يحاول إجراء عملية حسابية بسيطة... إذا استطاع أن يجعل راتب الطبيب الشهري خمسة آلاف ليرة - وهو الرقم الأدنى - ذلك يعني ٢٥٠ ليرة من كل طبيب... خمسون طبيباً، إثنا عشر ألفاً وخمسمائة كل شهر، زاد دخله مبلغاً ضئيلاً.. لكن المثل يقول : شعرة من هنا وشعرة من هناك وتتكون اللحية الكبيرة العظيمة الشأن...!"[6]، فالمدير فهمي يتقاضى نسبة

(١) الـ٥٪، صـ٤٣، انظر أيضاً: ديوان البحتري، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، المجلد الأول، صـ١٧١ "وأزرق الفجر يأتي قبل أبيضه وأول الغيث قطر ثم ينهمر".

(٢) الـ٥٪، صـ٤٦، انظر أيضاً: موسوعة الامثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، صـ٢٠٠،

(٣) الـ٥٪، صـ٤٧، انظر أيضاً: بهاء الدين العاملي، الكشكول، الجزء الثاني، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٩، صـ ٦٩ باب الأمثال المنظومة.

(٤) الـ٥٪، صـ٤٩.

(٥) الـ٥٪، صـ٥٣.

(٦) ١٥٩ – الـ٥٪، صـ٥٦.

خمسة بالمئة من رواتب الموظفين في مؤسسته بشكل غير قانوني، وهو يرى أن هذه النسبة رغم ضآلتها تسهم في إثرائه، وهذا هو معنى المثل الذي تصدر اللوحة. وفي اللوحة التاسعة "إذا كانت الثياب الثمينة تدل على أهمية الفتى، فما السيف إلا غمده والحمائل.."[(١)]، يدخل (برهان) رثّ الهيئة ملطخ الثياب ويطلب مقابلة المدير فهمي ولا يقيم الحاجب (سليم) له وزناً في البداية، لكنه يفاجأ برد المدير بعد أن أخبره أن شخصاً اسمه برهان يطلب مقابلته فيجيب فهمي: "برهان؟ أيها الغبي، وتتركه في الخارج؟ دعه يدخل فوراً... أدخله وأحضر فنجاني قهوة"[(٢)]. وبرهان هو حارس فيلا يبنيها المدير في الريف، وقد جلب لها الرخام من إيطاليا وأرائك أمريكية وأثاثاً من باريس، وقد جاء يطلب من المدير عشرة آلاف دولار فوراً لمتابعة العمل في الفيلا، فيوضح لنا المثل أن أهمية برهان لا تنبع من مركزه الاجتماعي، بل من كونه يحمل للمدير سراً خطيراً وأخباراً جديدة. ثم تنقل لنا اللوحة الحادية عشرة مشهداً جديداً "أما الباب الذي يأتيني منه الريح فسأغلقه لأريح وأستريح"[(٣)]، يرسل المهندس سلمان من الخارج طلباً لتمديد مدة بعثته مع استعداده لدفع ثلاثة آلاف دولار كالمرة الأولى، لكن المدير فهمي يرفض طلبه لأنه اشتم رائحة مكيدة، ولأن الرسائل الخارجية مراقبة، فيوافق على الطلب، لكنه يعمل على إحضار (عدم الموافقة) من الوزارة حتى يبعد الشبهات عن نفسه، ولا ينسى أن يطلب من عثمان أن يعطي المهندس سلمان درساً في الأخلاق، "قل له إننا في المؤسسة لا نقبل رشاوي ولا أتاوات، وأن المدير –أي أنا– إذا سمع برسالته لأقام الدنيا وأقعدها وأحاله إلى مجلس تأديب..إن الرسائل الخارجية مراقبة... ويجب أن يعلموا أننا أشراف"[(٤)]، هكذا استطاع فهمي أن يغلق الباب الذي تأتيه منه الريح. أما اللوحة الرابعة عشرة، فبالرغم من أن عنوانها لم يقترب من المثل كسابقاتها، إلا أنها لم تعدم ورود المثل داخلها، فقد رد فهمي على تعجب سميحة من قدرته على التفكير في الأمور بشكل محكم ودقيق بقوله: "الدنيا هكذا، إذا لم تكوني ذئبة أكلتك الذئاب"[(٥)]. وفي اللوحة الخامسة عشرة يصادفنا المثل الشعري الذي يختتم به الكاتب اللوحة، فبعد أن يقوم فهمي برشوة مندوب هيئة التفتيش والمحاسبة القانونية الذي جاء خصيصاً لبحث قضية الخمسة بالمئة التي يتقاضاها فهمي من كل شيء في المؤسسة، يأتي المثل الشعري ليلخص لنا الحال القائمة آنذاك:

(١) الـ٥٪، صـ٥٩، انظر أيضاً: ديوان سقط الزند، لأبي العلاء المعري، شرح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٨، صـ٢٢٩.

(٢) الـ٥٪، صـ٦١.

(٣) الـ٥٪، صـ٧١، انظر أيضاً: موسوعة الأمثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، صـ١٢٧ «الباب اللي يجيك منه الريح سده واستريح».

(٤) الـ٥٪، صـ٧٤.

(٥) الـ٥٪، صـ٩٤، انظر أيضاً: موسوعة الأمثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، صـ٩ «إذا لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب».

"لكل شيء آفة من جنسه، حتى الحديد سطا عليه المبرد"(١)، هكذا سطا مبرد الرقابة على حديد السيد فهمي فاجتزأ منه ما تيسر له.

وفي اللوحة السادسة عشرة "جانب السلطان واحذر بطشه... لا تعاند من إذا قال فعل"(٢)، يأتي المثل الشعري مبيناً السياسة التي ينتهجها فهمي، فلا فرق عنده بين الوزير القديم والجديد، ولا يهمه تغير الوزراء، فالتغيير عنده "غير مهم، إنه يطال القشرة فقط"(٣)، وهو يحسن التعامل مع الوزراء الجدد، لذا أمر عثمان أن يتوجه فوراً إلى المزرعة ويطلبَ "من رئيس العمال هناك أن يعبئوا عشرة صناديق من البرتقال الجيد... توجه إلى منزل الوزير الجديد وأفرغ حمولتك كلها هناك"(٤)، فكلما تغير الوزير المسؤول عن مؤسسة فهمي البدري هرع لإنقاذ نفسه والتقرب من الوزير الجديد، هكذا كان فهمي يتجنب بطش أصحاب السلطان ويكسب ودهم.

وعندما نصل إلى اللوحة الحادية والعشرين "العين بالعين، والسن بالسن، والبادئ أظلم"(٥)، يتصدر المثل هذه اللوحة ملخصاً ما سيجري فيها من أحداث، فعثمان يكتشف الصفقة التي أبرمها فهمي مع سميحة وزوجها بمعزل عنه، فيقرر أن يواجه فهمي بالحقيقة، فطلب منه مبلغاً قدره عشرة ملايين ليرة مقابل السكوت عمّا يجري، مهدداً فهمي بأن الغدر سيقابل بغدر مماثل، فيضطر فهمي إلى الرضوخ لطلبه، فيعيدنا المثل إلى جو اللوحة السابعة لكن بتغيير قليل لا يتجاوز بعض الجزئيات، وكأن الكاتب أراد لعثمان الانتقام من فهمي الذي حرمه حصته من صفقة توظيف الأطباء.

وبقي لنا أن نقول: إن الرواية بأكملها محاولة جادة لفضح الفساد المستشري في أجهزة الدولة ومؤسساتها، فتشخيص المرض خطوة أولى في طريق علاجه، وقد امتزجت الفكاهة بالحقيقة، واللهو بالجد، والمثل بالشعر في هذه الرواية لتصور لنا ما يعانيه المجتمع من ضياع للقيم الروحية، وطغيان قيم المادة على حياة أفراده بمختلف مستوياتهم وطبقاتهم.

---

(١) الـ٥٪، صـ١٠٤.

(٢) الـ٥٪، صـ١٠٥، انظر أيضاً: العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، محمد عثمان جلال، تحقيق عامر محمد بحيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، صـ١٠١.+ معجم الأمثال العامية الشامية، صـ٧٩٧.

(٣) الـ٥٪، صـ١٠٧.

(٤) الـ٥٪، صـ١٠٨.

(٥) الـ٥٪، صـ١٣٣، انظر أيضاً: سورة المائدة آية ٤٥ ﴿وكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ﴾.

نستنتج مما سبق أن للأمثال والحكم في الرواية السورية دوراً كبيراً وتوظيفات متعددة، درسنا منها رواية (وبعض من أيام أخر) لعاصم الباشا، ورواية(رقصة العراة المفجوعة) لجمال الدين خضور، ورواية (أرض السياد) لعبد السلام العجيلي، و رواية (الأوباش) لأحمد يوسف داود، تناولنا فيها المثل والحكمة كمثال على التوظيف الجزئي، كما تناولنا رواية (الحلقة المفرغة) لعبد الكريم ناصيف، ورواية (الـ٥٪) لأحمد نزار الصالح كمثال على التوظيف الكلي، وقد تنوعت الأمثال بين مثل نثري وشعري، ديني وشعبي، تام ومجزوء، وأدت أدواراً شتى، بل إن المثل الواحد ليستخدم في معرض المدح تارةً وفي الذم تارةً أخرى، ولا تزال الأمثال في الحياة أو في الرواية بحاجة إلى دراسة على الرغم مما كتبه حولها المعاصرون والأقدمون، فهي نبع من الحكمة لا ينضب.

خامساً - لغة الأغاني الشعبية :

تعريف الأغنية : هي "نمط من أنماط التعبير الشعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب"(١). وتتميز الأغنية بأنها نتاج الشعب، تعبر عن خصوصياته، وتختزن أفكاره وآماله. وتقسم الأغنية إلى أقسام يؤدي كل منها وظيفة معينة، ويكشف بعضها طبيعة التفكير داخل المجتمع.

استلهمت الأغنية بأنواعها المتعددة في الرواية السورية لأنها تحقق "للرواية المضمون والشكل القريبين من نفوس الناس، كما تخدم الأغنية مضمون الرواية كونها تعبر عن نضال شريحة واسعة من شرائح المجتمع العربي، سواء المتعلم فيه أم الأمي.."(٢)، أما في الشكل الفني فلم تكن العودة إلى الأغنية مقتصرة على الرواية، فقد استخدمت في المسرح كأداة تغريبية، قدمت للمسرحيين أسلوباً يقربهم من البيئة المحلية، صرّح ونوس بذلك قائلاً: "إن الأدوات الأسلوبية التي تستطيع أن تغرب المتفرج العربي هي دون شك مختلفة عن تلك التي تغرب الأوروبي... أتساءل إذا لم يكن ضرورياً.. أن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة، والمؤدية بالتالي إلى تحقيق الغاية المطلوبة، أفكر مثلاً بالأغنية الشعبية المحلية ولحنها.."(٣). في حين ترتبط الرواية بالسيرة لأن " تضمين هذا الغناء يرتد أسلوبياً إلى السير الشعبية"(٤).

---

(١) عصام الدين حسن أبو العلا، مسرح نجيب سرور، التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٩م، صـ٢٨-٢٩.

(٢) إبراهيم السعافين، جمال الغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م، صـ ٢٠٤-٢٠٥.

(٣) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ج٣، صـ٢١٠.

(٤) جمال الغيطاني والتراث، صـ ٢٠٤ .

- أنماط استلهام الأغنية في الرواية:

تعددت أنماط استلهام الأغاني بتعدد أهداف التوظيف ، وقد رصد ثائر زين الدين "سبعة أنماطٍ عامة، هي..:

١-الأغنيةُ تحققُ الإيهام بواقعيّة النص السردي.

٢-الأغنية بمثابة مفتاحٍ شعري أو موسيقي للنص السردي.

٣-الأغنية تسهمُ في ربط مفاصل النص، وتحملُ بُعداً رمزياً عميقاً.

٤-الأغنية تضفي طابعاً محلّياً على النص، وتساعِدُ في بناء خصوصيّة المكان.

٥-الأغنية تسهمُ في رسمِ الشخصيات.

٦-الأغنية بمثابة النبوءة أو الإرصاد للنص السردي.

٧-الأغنية تدفَعُ السرد وتفتحُ لَهُ الأبواب"(١).

وتقسم الأغنية وفقاً للوظيفة التي تؤديها:

١- أغاني تشمل الهم الوطني.

٢- أغاني المناسبات.

٣- أغاني الفرح والحزن.

استلهمت الأغاني في معظم الروايات كي تؤدي هدفاً يخدم مضمون الرواية وشكلها، وقد نُسجت بعض الأحيان في بناء الرواية كي تنقل الانفعالات النفسية للشخصيات الروائية، فيعبر الكاتب على لسان الشخصية عن همومها وأفراحها، كما تلعب الأغنية دوراً في "إيهام القارئ بأن الرواية تقدم واقعاً حقيقياً وليس مجرد تخييل، فطالما أن الأغنية جزء هام من الحياة فلماذا لا تكون كذلك في الرواية"(٢)، وفي كشف حوادث الرواية، فيحوّر الكاتب في نص الأغنية كي يتناسب مع مضمون الرواية وأهدافها لتشكل وحدة قصصية مصغرة تلخص حياة شخصية أو صفة ما

(١) ثائر زين الدين، قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٣١.

(٢) قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، ص٢٢.

من صفاتها، فتحمل معنى تراثياً من خلال الشكل والأسلوب التراثيين، ومعنىً معاصراً يتمثل في إيحاءات الأغنية ودلالاتها المعاصرة.

١- أغاني الهم الوطني :

كان الهم الوطني حاضراً في الرواية السورية، تفننت في نقله الأقلام.. واستلهمت الأساطير والأمثال والأغاني للتعبير عنه.

تحدث الكاتب في (عودة الطائر) عن الوطن، فاستخدم الأسطورة وغيرها.. ولكن الرواية بحاجة إلى ما يقربها من هموم البسطاء أكثر، فاستند الكاتب مرة أخرى إلى النص التراثي ممثلاً في الأغنية التي تمنح الإنسان العادي مساحة أكبر يعبر من خلالها عن مكنوناته، فتتحول آهات الموال إلى صور تنقل تسلسل الحوادث المؤلمة التي مرت بها الشخصية، بل تتنبأ الأغنية بما سيحدث للشخصية في المستقبل، فحين يجتمع زوج (عربية) مع أصدقائه ويبدأ الغناء وتخترق الألحان طبقات المكان، كان الناس ينتظرون أن تفعل الدول العربية شيئاً في الحرب، ينتظرون عودة فلسطين، "لا يصدق أن المعركة الحقيقية بدأت، وأن فلسطين ستعود، سيتجول في شوارع حيفا ويقذف نفسه في أمواج البحر على شواطئها، لا يصدق، لا يصدق"[١].

لم يستطع السرد المباشر نقل هذه المشاعر، فلجأ الكاتب إلى الأغنية لتعبر عن هذه الأماني والكلمة الممزوجة بالإحساس، فارتفع صوت عربية:

بشارع حيفا لحملك قنديل — يا دمع عيني بلل المنديل

وصرخت أم رزق "يا ليل"، عندها ارتفع التأوه... ويتصاعد صوت عربية حزيناً:

جيت ودعك يا دار شملاي — غريب مسّح دموعي بشملاي
أنا إن طال الزمان وما رد شملاي — عيوني من البكا بترشح دما[٢]

تتخلل الأغنية الحدث الروائي، فتعبر عن مواقف سابقة نطقت بها الشخصية، وتمهد لمواقف لاحقة تشرحها أسطورة (الضبع والعروس)، إضافة إلى ما تحمله في اللحظة الحاضرة من مشاعر ومواقف ترتبط ارتباطاً متيناً بقيم الشخصيات وعاداتها.

---

(١) عودة الطائر إلى البحر، ص٢٥.

(٢) عودة الطائر إلى البحر، ص٢٦.

الأغنية رمز، إن صح التعبير، ولكل مجتمع أغنياته التي تتفق مع ماضيه ومتطلباته، فلا شك أن الكاتب الروائي عرف ذلك بحسه المرهف، وأشار إليه صراحة في روايته عندما تحدث عن فلسطين والشبابة والأم كرموز تعبر عن الأرض وترتبط بها.. "أنسَته الألحان كل شيء. في طفولته ربي عليها. إنها أقدم من وجه أمه المملوء بالتجاعيد. قديمة مثل فلسطين. وجه أمه والشبابة كانا يقطنان تلال فلسطين قبل أن يصل إليها إبراهيم من بين النهرين"(١).

هكذا امتزجت الأغنية مع الأسطورة لتنقل فكرة يمتزج فيها العقل مع العاطفة، ولأهمية التراث الفلسطيني فقد تمت سرقته من قبل اليهود ونسبته إليهم في أكثر من مهرجان دولي، هذا دليل إضافي على أهمية هذا التراث، لأنه قبل أن يكون أداة تعبيرية للرواية، كان رمزاً للأرض والإنسان.

٢ - أغاني المناسبات :

تعبر هذه الأغاني عن مناسبات معينة (فرح - مولود - عودة من السفر)، وقد استخدمها الروائي كغيرها في الإيحاء والتعبير عن مواقف معينه تخص الشخصية أو الحدث الروائي، ففي رواية (حسن جبل) استلهم الروائي بعضاً من الأغاني الشعبية ووظفها فنياً في خدمة الرواية التي ركزت على شخصية حسن جبل، فجاءت الأغنية لتكشف جوانب هذه الشخصية وتعمق الإحساس ببطولاتها ومحبتها من قبل الجميع، فإذا عبرت الأغنية عن شخص ما في مواقف الفرح، فهذا دليل على حضوره الفاعل، فكيف إذا كان هذا التعبير على لسان امرأة؟، لا شك أن هذا لا يكون إلا لشيوخ القبائل، أو لربما (الأغوات)، فعند زواج حسن جبل بامرأته الثانية في غضون أسبوع، لأن زواجه الأول عبارة عن (تجحيش).. ومع هذا غنت "زوجة الليلة الواحدة من مكان ما مظلم..:

يا بوفرد بزنارك

دخيلك لا تقوسني

يا ريتني حلالك

وطول الليل تبوسني"(٢).

---

(١) عودة الطائر إلى البحر، صـ٢٦.

(٢) حسن جبل، صـ١٧٢.

أراد الكاتب أن يثبت الحضور الفاعل لشخصية حسن، هذا الحضور الاجتماعي البعيد عن ساحات المعارك، كما أراد إثبات بطولاته عن طريق الأغنية، فهو الرجل الفارس الذي تعشقه النساء، ولم تقف الأغنية عند هذا الحد، بل مهدت للمهمة القادمة التي يكون فيها حسن جبل رسولاً للثورة [١].

٣ - أغاني الفرح والحزن :

استلهم الكتّاب هذه الأغاني في سياق الرواية كوسيلة لتحقيق الرغبات المكنونة لشخصيات عانت في مرحلة ماضية وتستمر معاناتها إلى الحاضر، فتعبر عن هذه المكنونات عن طريق الأغنية التي تغير البنية السردية تقديماً وتأخيراً، فتعود إلى الماضي أو تبحر في المستقبل بسهولة، فيمتلك السرد الروائي قدرة إضافية للتعبير عن الحاضر باستخدام الماضي أو العكس.

استطاع خيري الذهبي في ملكوت البسطاء أن يتجاوز بالأغنية فترات زمنية واسعة، وتتنبأ الأغنية بلسان (يونس) و (حبيبة) بمستقبل الفراق الذي سيقع بين حبيبة و (سعيد) الذي تحبه، وسيكون زوجها يونس الذي لا تحبه:

"عالروزنا عالروزنا كل الهنا فيها، شو عملت الروزنا الله يجازيها

كل من حبيبه معه وأنا حبيبي راح، يا رب نسمة هوا يجي الحبيب فيها"[٢].

إضافة إلى دورها في التنبؤ عن حوادث المستقبل، تعبر الأغنية الشعبية عن المفارقة والتناقض، وتصدح الأغنية الحزينة في موقف الفرح، أو تكون أغنية الفرح وسيلة للتعبير عن الحزن، كما في أغنية حبيبة التي عبرت عن حالة الحزن التي ستحل بها، وهي أغنية للفرح.

قد يستخدم الكاتب لغة الأغاني الشعبية في صياغة أغنية تنسجم مع روايته، فتتسع دلالتها، ويكتسب النص حركة دائمة تتوسل بشاعرية الأغنية وفعاليتها، فتكون الأغنية وسيلة لتقديم تعابير شاعرية للموقف، إضافة إلى كونها عرضاً موجزاً للرواية، فتقوم الأغنية "بدور تلكَ الحكاية الصغيرة المخبوءة داخل الحكاية الكبيرة مشكّلةً إرصاداً لها"[٣]، كتوظيف حيدر حيدر

---

(١) حسن جبل، صـ١٧٣.

(٢) خيري الذهبي، ملكوت البسطاء، دار يعرب، دمشق، ١٩٨٩ م، صـ٢٢.

(٣) قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، صـ٧٧-٧٨، انظر أيضاً: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى٢٠٠٠، صـ٢٦٨: «الإرصادُ:.. أن يُجعل قبلَ العجزِ من الفقرة أو البيت ما يدلُّ على العجز إذا عرف الروي».

للأغنية الشعبية في روايته (الفهد) ، فقد قدمت إرصاداً لحكاية شاهين، فأصبحت أداة تعبيرية عن الواقع المعاصر برمته وعن حياة شاهين، ففخرت به وأظهرت الحزن لغيابه، وأهله في حاجة إليه من جهة ثانية، فتتجاوز الحسرة والحزن (شاهين) إلى (الوطن) والأهل، وتتعدد الدلالات والإيحاءات فتتعدد معها القراءات والتفسيرات، فيفسرها كل قارئ ومتلق بحسب قضيته، منهم من يعيدها إلى ماضيه، ومنهم من يعبر فيها عن حاضره، فتكسب الرواية حركة زمنية متداخلة خلقتها الأغنية المؤلفة من قبل الكاتب الروائي الذي يضعنا أمام قراءة أخرى للحوادث، قراءة يخالطها الحزن والإحساس، قراءة تلخص ما حدث بنبرة غنائية مؤثرة..

"في سجن المخفر كانت المرأة وابنها ساهرين..

سأل الصبي: بابا مات ؟

همست شفيقة بأسى: أبوك حي.

مددته في حضنها فوق خرقة قديمة، وبدأت تهز له مدندنة بأغنية.. راحت ترنمها بحزن:

أوف... أوف... أوف

يا بو يا شاهين

يا الرابط بالودياني

بيدك (موزر) معدل

تحمي فيها المواني..

قتلت كل الدرك

جنب حرش الغضبان

أوف.. أوف

وسيغاتا ما تشوف النوم..

وينو سبع الشبان

البنات كلّن سبايا

بالمخافر بكياني

وعلي ينده يا بابا

صوتو يبكي الصوان..

اللّه يخون البيخونك

الخاين مالو آماني"(١).

تصور هذه الأغنية الطويلة حوادث الرواية بطريقة مشابهة للسيرة التي تسرد بالأشعار مواقف الأبطال، و تبدأ بشرح بطولات (شاهين)، ثم تصور رجال القرية في مقطع آخر، وحال الزوجة بعد فراق زوجها، إذ يسأل ابنه (علي) باكياً، وأخيراً تختم الأغنية بذم من يعادي (شاهين) وتصفه بالخيانة.

ترد أغاني الحزن والفرح كتأكيد عاطفي إلى جانب المقدمات العقلية للموقف، فتعلق على موقف من مواقف الرواية بأغنية تعمق الإحساس به.

تحمل الجدة (مزنة) في رواية (الأوباش) الطفل (ثابت) الذي تركته أمه قائلة:

وتنـــــامـي بالخيمـــة   وتـنـــــامي بالخيمــــــة

يل خـــايفي مـــن المطـــــر   مـــــا في الســـما غيمـــــة

بـين ديـرتنـــا وديـرتهــن   ضيـــعـوني وراحـــــــو

ويا حســـرة فـــرخ الحجـــل   ليـــش انقص جنـــاحــو(٢)

ليس خافياً ما للأغنية من أثر في زيادة الإحساس بمشكلة هذا الطفل الذي سيكون له شأن في الرواية، فسيتخرج في الجامعة قسم التاريخ ويصطدم بالواقع، واقع الكتب التي يؤمن بأفكارها، يقرأها وواقعه الذي يعيشه، ثم يعاني من مشكلات في علاقته مع (لميا)، إذاً، الأغنية التي تصف حال الطفل الصغير تعكس بصورة رمزية طبيعة حياته.

أدت الأغاني في الرواية أدواراً متباينة.. لكنها ببساطتها استطاعت أن تعبر شعورياً – إن صح التعبير – عن مواقف الرواية، واللافت للنظر أن بعض الأغاني استخدمت أسلوب السيرة الشعبية في شرح مراحل حياة البطل وتمجيده.

ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ الأغاني لم توظف كلها فنياً، فلم يكن لبعضها دور يذكر سوى تزيين حديث الشخصية أو اللهو والضحك.

(١) الفهد، ص٥٩-٦٠-٦١.

(٢) الأوباش، ص٥-٦.

استلهام طرائق السرد التراثية في الرواية السورية

استخدم مصطلح السرد مؤخراً نتيجة التأثر بالغرب، والسرد لغة: هو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه.

وفلان يسرد الحديث سرداً «إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلام النبي ﷺ: لم يكن يسرد الحديث سرداً. وسرد القرآن: تابع قراءته»[1]، و «السرد: هو العملية الروائية التي يقوم بها الراوي والصيغ أو التراكيب الواردة في بناء النص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزمن الذي تقع فيه الأحداث»[2].

لا يمكن نقل المضمون العربي للرواية بقالب أوروبي، ويبقى كما أراد له الكاتب أن يكون، لأن القالب الغربي لا يساير طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه.

يشكل السرد التقنية الرئيسة في الرواية، فيربط الحوادث وينظم تدفقها في المتن الروائي، كما يعبر عن الشخصيات وينوع أحاديثها بحسب مكانتها وأفكارها. وقد ارتبط السرد بالروائي وموهبته، لذا خضع السرد للتنوع، فعبر عن شخصيات الرواية بطريقة تناسبها على الرغم من اختفاء الروائي خلف السرد وامتلاكه لتقنية إيصال المعلومة عن طريق شخصياته. تشكل الصيغ السردية جانباً من منظومة البحث في السرديات و"تطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص من قليل أو كثير، طبقاً لهذا المنظور أو ذاك"[3].

استخدم الروائي السوري أنواعاً متعددة من السرد، فلجأ إلى السرد الإخباري في نقل الحوادث التاريخية بحسب تسلسلها الزمني، كما استخدم تقنيات السرد الحديثة (اللقطات-الخطف خلفاً "فلاش باك")، لكنه في استلهامه لأساليب السرد التراثية حاول أن يستثمر هذا الأسلوب بأقصى

(١) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٦، الجزء السادس، مادة (سرد)، صـ٢٣٣.

(٢) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، صـ١٤٥.

(٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد١٦٤، صفر١٤١٣هـ-آب١٩٩٢، صـ٣٠٥.

قدرة ممكنة كونه الأقرب إلى المتلقي العربي، وكي يحقق من خلال المضمون وطريقة نقله شكلاً روائياً عربياً أصيلاً يحقق للرواية العربية شخصيتها المستقلة. ولا بد من الإشارة إلى أن السرد التراثي العربي استلهم من قبل الروائي العربي بعد أن أفادت الرواية الغربية منه، فالعرب أخذوا تراثهم السردي عن الغرب -إذا صح التعبير-، لذا فالرواية العربية نتاج مزاوجة بين الغرب والعرب، وهذا لا يخفي الملامح التراثية فيها.

لم يقف الروائي عند مرحلة النقل عن التراث، بل "أعاد موروثات سردية أو موضوعية بعينها في مرحلة تالية، كالإخبار عن الحدث، أو العناية بالشخصية، أو لغة الحكاية الشعبية، أو الاستفادة من الثراء الحكائي القديم ضمن الفنون القصصية التي ساروا عليها .. فقد يجعل القاص من نفسه الحكائي الموزع على مجموعة وحدات قصة أو مجموعة قصص أو صور قصص أو مقالة قصصية أو رواية، وبهذا المعنى يمكننا أن ننظر إلى (حكايات حارتنا) لنجيب محفوظ على أنها رواية"(١)، فقد اشتمل التراث العربي على أشكال سردية (ألف ليلة وليلة- السيرة – القصص الديني- القصص الفلسفي-الكتابة التاريخية-الشكل التحقيقي) أثرت بمجملها في الرواية المعاصرة، فلجأ إليها كتاب الرواية كوسيلة تأصيل للرواية تقربها من الواقع والمجتمع، فصاغوا المضمون العربي للرواية صياغة تراثية ترتبط بالمضمون وتوضحه.

سعى الروائيون العرب إلى إبراز الهوية العربية، فاستلهموا الأشكال السردية التراثية ونقلوا من خلالها الموضوعات المرتبطة بالإنسان العربي وخصوصياته، فحققوا من خلال تقنيات السرد التراثي والموضوعات المرتبطة بالإنسان العربي التأصيل والجاذبية للرواية العربية، فكان الشكل التراثي أداة تأصيل للرواية وتعبير عن الحاضر. ليست الرواية العربية ثمرة تطور الأشكال السردية التراثية، إنما اعتمدت على تلك الأشكال اعتماداً كبيراً جعلها ترتبط بالتراث من جهة، في حين تعبر مضموناتها عن الحاضر من جهة ثانية ، فلا تخلو من التقنيات الروائية الغربية ، وقد أبدى معظم الروائيين رغبة في استلهام الشكل التراثي في أعمالهم ليكسبوها حيوية الحاضر وقداسة الماضي فتملك مقومات الاستمرار.

استلهم الروائي أشكال السرد التراثي بطرائق متعددة منها :

١- استخدام التراكيب والعبارات التراثية (كالأمثال - الإجازات...) وغيرها من التضمينات النصية.

(١) القصة العربية الحديثة والغرب، ص١٩٤-٢٠٥.

٢- الاعتماد على الأشكال السردية التراثية (خطب – نداءات - كتب التاريخ – المخطوطات – المراسلات – التوثيقات) .

٣-استلهام أنماط السرد الحكائي الشعبي (ألف ليلة، السيرة الشعبية).

١- استخدام التراكيب والعبارات التراثية:

لم يقف دور التراكيب والعبارات التراثية عند حدود إثراء المضمون، بل تعداه إلى الشكل الروائي، فتربط هذه العبارات التراثية بين الرواية المعاصرة والتراث، فلو نظرنا إلى الأمثال لوجدنا أن مَضرِب المثل حكاية موجزة مستقلة يشكل وجودها في الرواية حكاية داخل الحكاية الأم تذكرنا بملخص أحداثها ومآل شخصياتها عن طريق حكاية المثل ومغزاه بعبارة موجزة تفسر ماسبق وتتنبأ بالنهاية، لذا دافع المعتمد عن قراره بسجن ابن عمار ملخصاً الأسباب قائلاً: "لايحيق المكر السيء إلا بأهله"(١)، ملخصاً أفعال ابن عمار وهفواته المتكررة منذ أول لقاء بينهما، إذ تعبر كلمة المكر عن سلوك خاطىء مارسه ابن عمار بدأنا نسترجعه من ذاكرة النص، كما استعاده معاصري ابن عمار من معايشتهم لتلك الحوادث، إنها وقفة تأمل تعاد فيها الحوادث والمواقف لاستنتاج النهاية. وقد تكون حكاية المثل ملخصاً أولياً يعنون الرواية بأكملها، فيختار الكاتب العنوان التراثي ليكون مقدمة تلخص النص ، فقد أورد بعضهم العنوان كجزء من مثل قديم، "كالحلقة المفرغة لا يُدرى أين طرفاها"(٢)، فندرك بوحي من هذه البداية جملة من الحوادث والمتاهات التي ستواجهها الشخصيات في الرواية.

تمنح حكايات الأمثال الجانبية خيال المتلقي فرصة لصياغة مغايرة وقراءة شخصية لحوادث الرواية، فينفتح النص الروائي على تأويلات قد تبتعد عما أراده الكاتب بفضل حكاية المثل الجانبية، فعندما تصف يسرى نفسها بمن "عاد بخفي حنين"(٣) في علاقاتها مع الرجال، تجنح حكاية المثل لتلخيص معاناة يسرى، ولكنها تنفتح إلى تأويل آخر يتمثل في طلب يسرى للمزيد من العلاقات، لأنها لم تحقق ما تصبو إليه في المرات السابقة، فنصل إلى مشابهة واضحة بين الكتابات المعاصرة التي استلهمت هذه العبارات ونمط الكتابة التراثية التي تشيع فيها الأمثال والحكم. كما استلهمت

(١) رحلة عذاب، صـ١٨٧.

(٢) الحلقة المفرغة، صـ٣، انظر أيضاً: جار الله محمود بن عمر الزمخشري، المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة١٩٨٧، الجزء الثاني، صـ٣٩٣.

(٣) الحلقة المفرغة، صـ١٩٢، انظر أيضاً: العقد الفريد، الجزء الثالث، كتاب الجوهرة في الأمثال، صـ٧٦.

الإجازات كطريقة أخرى تعيدنا إلى طريقة السرد التراثية، فتشكل الإضافات النصية للإجازات وغيرها من صنوف السرد التراثي لوحة تزين جدار العمل الروائي وتمده بطاقة تعبيرية وطريقة تراثية تتناسب مع المضمون وتنقله، كاستخدامه لقول المعتمد "نسج الريح على الماء زرد" وطلبه من "ابن عمار أن يجيز.. فأطال ابن عمار الفكرة، وارتج عليه، ولم ينجده شيطانه .. وطالت فترة الصمت الحائر، حتى بددها صوت مخملي يحاكي النسيم رقة: أي درٍّ لنحورٍ لو جمد... فالتفت الأمير نحوها معجباً من حسن ما أتت به مع عجز ابن عمار .."[1]. وقد انتشرت هذه الأقوال في الرواية كلما وجد الكاتب فرصة لذلك، ففي حديثه عن مجريات حياة ابن عمار استخدم مواقفه وأقواله في صياغة الرواية. وقد شكّل الاستلهام المكثف للنوادر والإجازات والرسائل التراثية طريقة سردية تمنح الرواية شكلاً مغايراً عن الروايات التي تعتمد الأسلوب الحديث مع السرد، فتغدو الرواية كتاباً تاريخياً أدبياً اجتماعياً، يمنحك المتعة جراء تنوع معلوماته وكأنك تقرأ للجاحظ أو التوحيدي في نقل حياة المجتمع، فالإجازات وغيرها ليست مجرد زينة شكلية، بل هي طريقة سردية ترتبط بعصر الشخصية وبطريقتها في التعبير، وتناسب أفعالها ومركزها الأدبي والاجتماعي، إضافة إلى استحسان الكاتب لهذه الإجازات التي تضفي روح التنوع والفكاهة على روايته "ودخل ابن عمار يوماً إلى المجلس وفيه الداني ابن اللبانة، وسلم، فقال ابن اللبانة:

- اجلس يا ابن عمار بغير ميم.

فقال ابن عمار:

- نعم يا داني بغير ألف"[2].

٢- الاعتماد على الأشكال السردية التراثية :

لم تستطع أساليب الرواية الغربية نقل مضمون الرواية العربية، كما لم توضح المضمونات العربية بفاعلية، فعاد الروائي إلى تراثه باحثاً عن أشكال سردية تعينه في ذلك، ثم جاءت هزيمة حزيران لتقوي ذلك الإحساس بالغربة والألم، فأصبحت العودة إلى التراث حاجة نفسية كما هي حاجة تأصيلية، فاستلهم الكتّاب أشكال الكتابات التاريخية، يوظفون ما يمكن توظيفه ويستلهمون الآخر دون توظيف ليظهر وجهاً عربياً للنص الروائي، فتحقق المضمون التاريخي وطريقة السرد

---

(١) رحلة عذاب، صـ٤٠.

(٢) رحلة عذاب، صـ٦٧-٦٨.

التاريخية أيضاً، لكن المضمون حُمّل بالإيحاءات والرموز المعاصرة وكأننا نقرأ حاضرنا ومستقبلنا بلسان قديم .

عاد بعض الروائيين إلى اللغة القديمة لأنها تذكرهم بالعصر الذهبي، فتسلي نفوسهم عن عصر الهزيمة الذي يعيشونه، فتتبّعوا الألفاظ الجزلة وسعوا لصياغة رواياتهم مستخدمين أقصى ما يستطيعون من إمكانيات اللغة البيانية، فأصبحنا نقرأ الرواية منبهرين بلغتها وموضوعها وشكلها التراثي. وقد تنوعت المصادر السردية التراثية من المقامات إلى أساليب العصر المملوكي إلى أسلوب الجاحظ والمعري، "فجرى استعمال تقنيات السرد الجاحظي والتوحيدي والأصفهاني وسواهم، في التركيز على بناء الأحدوثة إيجازاً أو استطراداً في تركيب وحدات قصصية منفصلة أو متصلة.. والمتأمل للشكل القصصي.. يلاحظ استعادتها القصوى للموروث السردي العربي القديم، في إيجازه حيناً أو استرساله الإنشائي حيناً آخر"[1] ، فظهرت رواية جديدة الموضوع قديمة الصياغة والشكل.

صاغ بشير فنصة روايته (برج الصمت) معتمداً على جزء من التاريخ المملوكي، مستخدماً الأساليب المملوكية في نقل الأخبار والأوامر السلطانية، لكن الروائي لم يقف عند حد استخدام طريقة التخاطب المملوكية، بل أسند إلى الشخصيات أدواراً مزدوجة، فتنطق الشخصية بألفاظ عصرها القديم، وتتبع الطريقة المملوكية في سردها للخبر، ثم تشير إلى الحاضر عن طريق المبالغة في الخبر تارة، وعن طريق الإشارة إلى العوالم الداخلية للشخصيات تارة أخرى، أو من خلال تدخل المؤلف نفسه، "خرج المملوك (لولو) من مخدع سيده ومولاه السلطان (أبو السعادات) ويداه مضرجتان بالدماء، لقد قتل مولاه، وهكذا اغتيل سلطان وعاش سلطان.. بمثل هذا الختل الفكري عشنا.. لذلك سلط الله علينا حكم المماليك والانكشارية إلى أبد الآبدين! (وهنا وجدت بقايا لصفحات من الرسالة غير واضحة الخطوط ولا المعاني وتلتها صفحات أخرى.. عاد فيها صاحبنا.. إلى نجواه..)"[2]. كما يطل علينا المؤلف مرّة أخرى مذكراً بدوره في الزيادة والتنقيح للرسالة المزعومة بما يتلاءم والعصر الذي نعيشه"... فهي لا تخلو من النقد اللاذع والسخرية الجارحة... وقد عملت جهدي في تدقيقها وتنسيقها وترجمة بعض فصولها الفارسية بما يتلاءم وروح العصر.."[3].

(١) القصة العربية الحديثة والغرب، ص٢٠٧.

(٢) برج الصمت، ص١١-١٦٨-١٦٩.

(٣) برج الصمت، ص٣٠.

لم يسعَ فنصة إلى كتابة رواية تاريخية، ولم تكن تهمه الحوادث التاريخية المستلهمة بقدر ما يهمه الشكل التاريخي المعبر عن الواقع، لذا استلهم معظم مميزات هذا الشكل في روايته، موظفاً الخطب والفتاوى والحوادث التاريخية والمراسيم وغيرها مما كان سائداً في العصر المملوكي، ومن أمثلة الخطب، الخطبة التي ألقاها قاضي القضاة المشهور بين العامة بأبي الحصين، وقد عُرف بمكره ودهائه وحبه للبرطيل حباً جماً.. "اللهم سبحانك ثم سبحانك، لقد أنقذت الملك من طاغية، هتاك للأعراض معتد عتل أثيم، وأنعمت عليه بسيد السلاطين، وملك الملوك "لولو" العظيم سلطان البرين، وخاقان والبحرين، ظل الله في الأرض وسره في الآفاق.. هادي المسلمين، قاهر المشركين.. وأمير المؤمنين"(١)، فتنقل الخطبة بلغتها وأسلوبها التراثيين حياة الناس في العصر المملوكي، ولا تخلو من نقد لمجتمعنا، فالقارئ يقارن ويشابه كي يصل إلى استنتاجاته الخاصة، ثم يكررهذه الخطب في الرواية ناقلة كل حدث جديد لتعميق هذا الإحساس بالسخرية والنقد ".. وفاجأهم قاضي القضاة بقوله: هل تعلمون يا حضرات العلماء الأعلام أن سيدنا ومولانا السلطان المعظم هو من نسل الرسول صلوات الله عليه !!.. وفغرت أفواههم دهشة،.. ومد يده إلى عبه وأخرج ورقة تحمل توقيع صاحب الأخبار، فتلاها عليهم بصوته الجهوري المقنع، وقد جاء فيها: أن عيون صاحب الأخبار تمكنت من العثور على دليل قاطع.. يشهد أن جد السلطان لولو من أصل عربي ومن أشراف مكة، وهكذا كان، ونادى المنادون بأن لا سلطان في الإسلام إلا لولو سيد الأنام."(٢).

يتضح من خلال الأمثلة أن السرد التراثي استطاع أن يذكرنا بعصره ويعبر عن عصرنا، ولم تكن نداءات المراسيم السلطانية نصوصاً ميتة، بل أصبحت معاصرة لنا تنقل أفكارنا الداخلية والمعلنة، وقد أحسن الكاتب استثمارها مستخدماً دراية وحنكة (البصاصين أو صاحب الأخبار) في الكشف عن خفايا حياتنا المعاصرة وفضح سطوة الفساد فيها، من هنا يتضح مدى تغلغلهم في نواحي الحياة وتدخلهم في كل شيء.

كما تطالعنا رواية (رحلة عذاب) لدياب الراشد بأسلوب التاريخ في نقل الحدث، "ومشى البريد في الأسواق والأرباض بألا يبقى أحد بقرطبة من بني أمية ولا يكنفهم أحد"(٣)، ثم يحكم صنعتها بطريقة تراثيها صرفة، تربطها العبارات التراثية المتداولة في عصور خلت ، فيصف حرب

(١) برج الصمت، صـ١٣.

(٢) برج الصمت، صـ ٢١-٢٢.

(٣) رحلة عذاب، صـ ١١.

المعتضد مع البربر بقوله: "كانت حرباً ضروساً، أذهبت الرسوم وأتلفت الأرواح والجسوم"،[1] بأسلوب الكتب في توثيق المعلومة من مصادرها، ولكن بطريقة مختلفة، فيشير إلى مصادر البحث مع الاحتفاظ بالصياغة الروائية بطريقة تراثية. ولم تكن رسالة فنصة المزعومة وحيدة في مضمار الصياغة الروائية، بل أصبحت ظاهرة إسناد الرواية إلى مخطوطة قديمة حصل عليها الروائي منتشرة اعتمدها ليسقط الماضي على الحاضر، أو لإيجاد الفرصة في العودة إلى اللغة وطريقة السرد القديمتين، ومن ثم نقلهما والمطالبة بالمحافظة عليهما، فقد ادعى بعضهم أن روايته أو جزءاً منها يشكل مخطوطاً قديماً عثر عليه الكاتب بطريقة أو أخرى، كرواية (باب الجمر) لوليد إخلاصي، وقصة (فارس مدينة القنطرة) للعجيلي ورواية (رحلة النيلوفر) لوليد الحجار ورواية (تراب الغرباء) لفيصل خرتش.

وقد يقابل بين مخطوط قديم ومخطوط حديث في الرواية، ففي رواية (رحلة النيلوفر، أو آخر الأمويين) لوليد الحجار، يتحدث الكاتب عن فهرس عربي لمخطوطات قيمة نقل إلى مكتبة الفاتيكان كغيره من المخطوطات العربية التي سرقت وتعرضت للتزوير أو الإخفاء، وفي رحلة (فراس) للبحث عن هذا المخطوط تتكشف له حقيقة الغرب وحضارته، فلم تكن حكاية المخطوط المزعوم إلا مدخلاً للكاتب يثبت من خلاله صحة ادعائه ويؤكد ما تذهب إليه الرواية من نقد للغرب وطريقة تعامله مع الثقافة والتاريخ الإسلاميين.

ومن الملاحظ أن جميع الكتاب الذين ادعوا بوجود مخطوط مفقود يؤسس لرواياتهم أو يشكل جزءاً منها، إنما يستفيدون بطريقة أو بأخرى من تاريخ كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ الذي يشكل قصاً سردياً لحياة الكاتب ومشاهداته. وللكتاب قصة مأساوية، فقد ضاعت مقدمته ولم يبق منه سوى نسخة واحدة تحتفظ بها مكتبة (دير الاسكوريال) في إسبانيا، إذ احترق جزء منه في حريق الدير. وقد ترجم كتاب الاعتبار إلى الإنكليزية والفرنسية والألمانية، وقدم له الدكتور قاسم السامرائي في نسخة صدرت عام ١٩٨٧ في الرياض، وحاول السامرائي جمع النصوص التي ترتبط بالمقدمة من كتب التاريخ والأدب في كتب الرحلات، في حين ركز القسم الآخر منه على الحروب الصليبية، فجمع بذلك بين التاريخ الموثق والمذكرات الشخصية، إضافة إلى المشاهدات المختلفة.

---

(١) رحلة عذاب، صـ ٢٤.

تعيد بعض الروايات هذه الحادثة تمهيداً لدخول طريقة جديدة من السرد التراثي، إضافة إلى توظيف المضمون لنقد الغرب، كرواية وليد الحجار الذي يدعي أنه زار دير (الاسكوريال) الكبير "وزار مكتبته الضخمة، فوقع مصادفة على ما فيها من مخطوطات عربية ثمينة، لا يعرف سوى قليل من الشرقيين أنها على قيد الوجود"[1]. وهناك يجري حوار بين الدليل في مكتبة الاسكوريال وشخص غربي يتساءل عن سبب بكاء (مكسيم= فراس)، فيجيبه الدليل أنه يظن أن هذا الشخص عربي، لذلك هو يحن إلى المجد الزائل للعرب في هذه البلاد، "لقد كان في مكتبة هذه المدينة وحدها نصف مليون مخطوط عربي.. أتدري أننا أحرقناها جميعاً يوم طردناهم من هذه البلاد؟!"[2]، وحسب اعتقادنا فإن من كتب بوحي هذه الحادثة قد اطلع على سيرة (أسامة) وقصة كتابه مكتبة الفاتيكان.

اتفقت رواية الحجار مع كتاب (الاعتبار) في وجود مخطوط عربي في كنيسة أوروبية وتعرض قسم منه للضياع والتحريف، ولم يقف الكاتب عند هذا الحد، بل اتبع منهج الاعتبار في السيرة الذاتية ، فيروي الحجار في ثلاثيته قصة سفره ومشاهداته في أوروبا في ما لا يخلو من النقد للفكر والسياسة الأوروبية، بل تعداها إلى نقد العادات الدينية، "باريس لا تعرف الألفة الجسدية الطبيعية بين الشباب من الجنس الواحد ولا تسمح بها.. أما الصداقة! فباريس تكاد تنسى اسمها، تقطِّب إذا اشتبكت يدا صديقين في الشارع"[3].

"مئات الشبان، في يد كل منهم زجاجة من النبيذ، يشرب واحدهم بيد ويلوح بالأخرى للسماء.. يصيحون، يضحكون.. الفتيات ينتظرن وصولهم، يصعدن معهم في سياراتهم المكشوفة، فينهالون عليهن بالتقبيل"[4].

يسافر فراس بطل الرواية إلى أوروبا، وهو سليل أسرة تعود جذورها إلى (آل البيت)، وفي أوروبا تبدأ رحلة البحث عن الأنا كما عنون بها ثلاثيته الشهيرة، تبدأ رحلة البحث كاشفة الغرب وطبيعة تفكيره، ثم نظرته إلى عالمنا الإسلامي من خلال تعامله مع منتجاتنا الحضارية، فتكون الصدمة القاسية لفراس حين يرى الفارق بين التدين المسيحي الشرقي والغربي حين تخالط العبادة الغربية طقوس وثنية، فيصل البطل إلى حقيقة أن "أوربا لم تخترع المسيحية، بل اكتشفتها،

(١) مسافر بلا حقائب، صـ٢٩١.
(٢) مسافر بلا حقائب، صـ٢٩٢.
(٣) مسافر بلا حقائب، صـ٨٨.
(٤) مسافر بلا حقائب، صـ١١١.

والتعاليم المسيحية التي أتت إلى أوربا من الشرق، عبر عبيد روما وغيرهم، إن هي في الأصل إلا تعاليم شرقية رائعة موجودة في أناجيل طاهرة لا مجال للاختلاف عليها، ولم تدع للقيام بأي طقس من مثل هذه الطقوس اليونانية والرومانية الجذور!.. إن نور فلسفة المحبة الشرقية لم ينتشر في أوروبا إلا بعد انعكاسه على مرآة رومانية وثنية.. لذلك نراه اليوم قد تلون بطقوس آلهة روما.. لدرجة أن الشرق ذاته قد نسي النبع.. إن تعاليم الروح والمحبة كانت ضد المعابد والمتاجرة فيها.. إن في أوربا بقعة، كأنها من أرض الشرق الذي نبتت فيه جميع التعاليم المقدسة"[1]. لم يكن الكاتب ليصل إلى هذه الاستنتاجات لولا قضية المخطوط العربي المزعوم الذي كلف نفسه مشقة البحث عنه واكتشاف سره، وبذلك جعل رحلته في البحث عن المخطوط المزعوم عنواناً لثلاثيته (البحث عن الأنا)، فـ(الأنا) هو الإنسان العربي المتصل بتاريخه الحقيقي والمؤمن بأحقيته بالعيش الكريم كباقي الأمم.

يقوم (فراس=مكسيم) بجولة في اسبانيا مع (جون) و (غونثر) ، فتتكشف له أبعاد المأساة وحقيقتها،"لاحت لافتة عريضة كتب عليها (كوردوبا) فتجاوزها! دخل غونثر، وجون كوردوبا بالفعل، أما مكسيم فدخل (قرطبة)، تسمرت في نفسه وعلى شفتيه ابتسامة مريرة باهتة! راح ينظر حوله في مزيج من الدهشة والأسى لما يراه، ويتعرف على جذوره،.. هذه أرض كأنه عرفها.. عاش أجداده فيها ثماني مئة سنة!"[2].

"ضاق بما رآه، من سمو الخيال، ومن روعة البناء.. أحس بظلم ما بعده ظلم.. هذه دمشق كما كانت عليه في يوم من الأيام.. إنها ملك للأجانب المحتلين!!"[3].

لم يكن الفهرس دليلاً على مجموعة من الكتب العربية المحرّمة فحسب، بل هو دليل على اتساع الهوة بين الشرق والغرب، وضح الكاتب هذه الهوة والتنافر بين الطرفين من خلال الحيلة السردية التي اتبعها في اختلاقه لقصة المخطوط المسروق، وتزيين الرواية ببعض المخطوطات القديمة التي تؤكد صحة رأيه، "وسرق الفهرس!! إنه لأمر عجيب حقاً!!! ترى من الذي فطن لأمره بعد انقضاء أربعة أو خمسة قرون على إخفاء محتوياته؟! ثم كيف تسرب نبأ وجوده وهي في حرز أمين مثل مكتبة الفاتيكان؟! تصور انكشاف أمر هذا الفهرس يوماً على الملأ !! إنها ستكون

(١) وليد الحجار، رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين،١٩٨٤، مطبعة الكاتب العربي، صـ٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥.
(٢) مسافر بلا حقائب، صـ٢٨٤.
(٣) مسافر بلا حقائب، صـ٢٨٥.

كارثة لأوربا.. كانت أفكار فراس تتدافع في رأسه... هل كان الدوق "داوستي" يتكلم عن فهرس الكتب العربية؟"[1]. وقد ورد ذكر حادثة سرقة فهرس المخطوطات العربية في مقدمة تحقيق كتاب الاعتبار التي وضعها قاسم السامرائي، ثم يؤكد (فراس) أحقيته في الدفاع عن تاريخ الأمة والمحافظة عليه من خلال التوثيقات التاريخية المفتعلة، ذاكراً قولاً لجدته يؤيد دوره في الدفاع عن تاريخ الإسلام، تقول الجدة: "أنتم، أحفاد أهل البيت، لكم حق الشفاعة يوم الدين، لكن عليكم فرض واجب لا تكتمل آخرتكم دون تحقيقه هو إظهار ما اختفى من القول الحق، رأب الصدع بين المسلمين"[2]، فحال فراس في دفاعه عن أمته يختلف عن بقية الأمم التي يدافع عنها أبناؤها بدافع أشبه ما يكون بردود الأفعال اللاواعية، إن دفاع فراس واجب أملاه عليه طيب أصله وموقعه الريادي من جهة، وواجبه الديني من جهة ثانية، لذلك لا يمكن أن يصمت إذا عرف أن "هناك من يتلاعبون بالتراث، يزورون المعرفة والتاريخ.. منذ عدة قرون ويواصلون جهدهم بوعي جهنمي في سرية تامة حتى تلك الساعة!! في حين أن أصحاب التراث ساهمون غافلون"[3]. يوجه الكاتب نقده إلى الغرب والعرب معاً منطلقاً من تلك التوثيقات والأقوال القديمة التي جعلها زينة شكلية وإضافة معنوية إلى جسد الرواية، ثم يغوص في أعماق التراث مستخدماً أسلوب التراث في عرض الحقائق ونقلها، بل ونوع الخط أيضاً، حتى نكاد نجزم أننا أمام مخطوط عربي أصيل حصل عليه الكاتب، وما هو في الحقيقة إلا تقنية روائية لجأ فها الكاتب إلى النص التراثي ليجعله مجالاً للتوثيق وزينة شكلية تجعلنا نؤمن بأفكار الرواية وصدق توجهاتها.

يعمد الكاتب إلى دمج نص المخطوط القديم بالنص الروائي فيجعله جزءاً منه، ثم يضع صورة قديمة لهذا المخطوط المزعوم، فننسى في غمرة من تزاحم الأفكار وتواتر التوثيقات أننا أمام حقائق تاريخية حاول الكاتب إظهارها منذ بداية روايته، وكأن عثوره على المخطوط تلخيص وتوثيق لقضية سرقة التراث العربي وتحريفه على غفلة وتهاون منَّا نحن العرب، فينقل هذه الحقيقة المرة على لسان أحد العرب المشاركين في التزوير قائلاً: "اعلم يا أخي أني عبد مأمور.. وإني ما عدت إلى طليطلة، من فاس، إلا بأمر من الملك (فيليب).. نحمل إليه كتباً من خزانة السلطان... ولن أترك حراً طليقاً لأذيع خبر النساخ المائة والخمسين الذين أنا منهم، نعمل ليلاً نهاراً في إعادة كتابة ما لدينا من مخطوطات عربية! ولعل السلطان.. أدام الله عزه، هو الذي أمر بالقضاء علينا

(١) رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، صـ١٥٢.
(٢) رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، صـ٤٣٤.
(٣) رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، صـ٤٣٤.

بعد أن علمنا من أمر ما أجراه النساخ من تعديل على مخطوطات كتاب (العبر)... والذي لا يحمل، في الأصل، كلمة (بربر) في عنوانه! اعلم، يا أخي، أن هذه شهادتي قبل أن أموت، وإني أقسم بالله العظيم أني رأيت النساخ (الموريسكاس) يعيدون نسخ كتاب (العبر) وغيره، فيبدلون كل ذكر لكلمة (أعرابي) بكلمة (عربي) في كتاب ابن خلدون، ويضيفون إليه فصولاً بكاملها.. ويحذفون فصولاً بكاملها في ذكر مآثر العرب.. ربي هذه شهادتي يوم الدين، والآن أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ووليه ورسوله"[١]. لقد لخص المخطوط رؤية الكاتب في ثلاثيته كلها ليس في الرواية فحسب، فكانت رحلته إلى فرنسا في روايته (مسافر بلا حقائب) ثم عودته، وسفره مرة ثانية في (رحلة النيلوفر)، فلخص مشاهداته ونظرته إلى الغرب بنقد لاذع نتيجة التناقض بين ادعاء الغرب الحضارة والمدنية من جهة، وممارسة أبشع أنواع الاستعمار والتزوير من جهة ثانية، فكانت تقنية الاستناد إلى المخطوطات القديمة الدليل الساطع والمقنع للمتلقي العربي لاعتمادها على طريقة تاريخية مألوفة في سرد الحدث. ولم تتوقف سلطة النص التراثي عند حدود إقناع المتلقي العربي، بل تكون دافعاً للشخصية الأجنبية للاعتراف بالذنب والإقرار بالتزوير كونها تتحدث في زمانها وتنقل أفكارها بدافع من الاعترافات التاريخية لسرد وجهات النظر القديمة، "رفع (دون ماكسيمليانو) حاجبيه، عجباً، وقال -متسائلاً-: لم أفهم! أخاف أن تكون وراء هذا الأمر جهات معنية تود إقصائي عن تلك المخطوطات.. طبعاً! لقد حوّر وبدّل فيها مرة لمصلحتنا، لمصلحة العالم الغربي، ولقد أخفينا أمر كتب فلسفية بكاملها.. واستعرنا مضمونها لمصلحة العقيدة والإيمان"[٢]. بهذا الأسلوب التراثي في الاعتراف والمخاطبة نقل المخطوط القديم أفكار الرواية بأكملها، فكان زينة شكلية ودليلاً وتقنية في آن معاً، كما يؤدي المخطوط دوراً تنبؤيّاً مفتاحيّاً محرضاً للعملية السردية، فتتدافع الحوادث وتتكاتف مواقف الشخصيات لتدفع بالنص الروائي إلى نهايته التي ارتضاها له. وقد جعل (إخلاصي) في روايته (باب الجمر) من خلال اختلاقه لقصة (المخطوط المزعوم) مجالاً للدخول في رحلة (الصالحاني) للبحث عن الباب المفقود وهو (باب الجمر)، فقد بقي "ذاهلاً عن كل شيء إلى أن وقع مصادفة على مخطوط قديم كتب بالحبر الصيني بعنوان (النوايا الباطلة في إخفاء آثار الأبواب الزائلة).. وكان المخطوط لمؤلف لم يذكر من اسمه سوى أنه الحلبي الفقير إليه تعالى عاشق النبي والمدينة.. فظهرت المخطوطة تلك وكأنها تكتشف للمرة الأولى لتتحدث عن باب من أبواب المدينة هو باب الجمر"[٣]. وبوحي من حادثة المخطوط سار

(١) رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، صـ٤٣٥-٤٣٧.

(٢) رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، صـ٥٠١.

(٣) باب الجمر، صـ١٨-١٩.

إخلاصي على خطا الكتّاب في استلهام التراث السردي كمضمون وأسلوب قادرين على فتح أفق رحبة يلج من خلالها الكاتب عالمه الروائي ليبني التطورات القادمة لأحداث الرواية على أساس تراثي مكين، فنقرأ حاضرنا بأسلوب تراثي يمتلك قدسية الماضي.

وقد يلجأ الروائي إلى أسلوب المذكرات كتقنية تراثية ، فيزاوج بين التقنية القديمة والمعاصرة مهتدياً بأسلوب أسامة بن من منقد في كتابه ذائع الصيت(الاعتبار). يبدأ خيري الذهبي روايته (فياض) بنص من مخطوط قديم لـ(ابن الشامية) "يقال-والعلم عند الله- إن طيوراً برية كانت تشق السماء وترحل من الشمال إلى الجنوب، بل يقال -والعلم عند الله- إن أصلها كان طائر العنقاء قاهر الصحارى والبحار"[١]، ثم يحاكي طريقة السرد في كتاب الاعتبار لابن منقذ من خلال الاعتماد على أسلوب المذكرات التي ينقل فيها الأخبار ووصف البلدان، متحدثاً عن نفسه تارة، وعن حروب عصره تارة أخرى. وقد أضفى ابن منقذ على كتابه روح الأدب من خلال تتابع الحكايات وتنوعها، وتبعه الذهبي في ذلك مصرحاً: (فياض الشيزري) هو (أسامة بن منقذ) "حين وصلت القلعة أول مرة بعد انتقالي إلى حماة-كان يتكلم بلهجة حزينة مثقلة برومانسية مضحكة-كتب فياض في مذكراته جريدية الورق -بناء على طلباتي المتكررة-: لن تصدق لو حدثتك عن الرعدة التي اعترتني حين اقتربت منها.. وكتب فياض: وكنت أتساءل دائماً وألح: لم لا أغضب فيستيقظ الجد القديم فيَّ.. وكتب فياض: كنا قد وصلنا إلى الجسر المؤدي إلى القلعة.. وكتب فياض في دفتر مذكراته..: ونظرت إلى العاصي البعيد حيث النواعير وذكرت سباحتي الطفلة عندها، وقفز حسن وعبد الله وعلي و مصطفى إلى المشهد، فرأيتهم في عريهم المضحك يتسلقون الناعورة لتحملنا جميعاً"[٢]. وقد شكّلت المذكرات مادة سردية تراثية أثّرت في الرواية لأنها رؤيا المجرب فيما جرى معه من أحداث، ولما كانت علاقة الرواية بالحرب علاقة وثيقة، فقد كانت مجرياتها مادة سردية لمن خاضوا غمارها. وقد تميز الأدب العربي بنقل الوقائع الحربية شعراً ونثراً، كأسامة بن منقذ الفارس الشاعر الذي نقل وقائع حروب صلاح الدين مع الصليبيين، وكمراسل حربي شهد المعارك ووثقها أدبياً كجمال الغيطاني الذي كان محرراً عسكرياً لصحيفة أخبار اليوم القاهرية أثناء حرب الاستنزاف(١٩٦٧-١٩٧٣)، وكنفاني وجبرا وغيرهم ممن عاصر الغزو الإسرائيلي.

(١) خيري الذهبي، التحولات-فياض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠،صـ٥.

(٢) التحولات- فياض، صـ٢٠-٢١-٢٣.

يشكل السرد تقنية أساسية لبناء الشخصية التراثية ، فهو وسيلة تعبر عن الماضي وتنقله، وإذا كان هدف السرد التراثي المعتمد على المذكرات وسيلة للتعبير عن أفكار الشخصية من منظور شخصي، فإننا لا نعلم سبباً لاستخدام المذكرات لنقل أفكار شخصية معاصرة لم تمر بتجربة الماضي ذاتها، غير السعي وراء تقليد الماضي برؤاه وطرائقه، لأن الرواية تدّعي قرابة مع أسامة بن منقذ ومذكراته، وقد ألح الكاتب على فكرة التواصل بين الزمنين من خلال التواصل بين أسامة بن منقذ و(فياض) ، فتجاوزت المشابهة مجال الشخصيات إلى المشابهة بين ضياع مقدمة كتاب الاعتبار وسرقة المشكاة في الرواية، "وانفجر روجيه: لأني حين وصلت صدر القاعة اكتشفت غرفة صغيرة ساذجة.. بحثت عن نصب يشير إلى اسم المسجى، تاريخه، أفعاله.. لم أعثر على شيء.. فانسحبت متضايقاً.

- لماذا ؟

- لم يكن هذا هو منقذ الذي أريده، لم يكن هذا من بحثت عنه طويلاً ، كنت أريد تاريخاً، معرفة، تمجيداً لهذا الممثل لتلك الأسرة التي حكمت القلعة التي أصابت جدي بسهم في صلبه لتعيده إلى فرنسا أشل الساق..

-نظرت إلى المشكاة..

وتابع روجيه: أمسكت بالمشكاة فعرتني الرعشة، أنا أسرق ؟"[1]. ثم بعد هذا النقد لسرقة المخطوطات العربية يوجه نقده بطريقة غير مباشرة إلى الحاضر، فنحن نأخذ كتبنا وأدبنا عن الغرب، وهو الوحيد الذي يملك الحق في ارتباطنا بتاريخنا أو حرماننا منه، "قال روجيه وهو يحمل مجموعة كتب: فياض ، لم لا تقرأ هذه الكتب قبل سفرك.. قلب الكتب، ألف ليلة وليلة.. كتاب الاعتبار لمؤلفه الأمير أسامة بن منقذ.. وسيكتب فياض على دفتره جريدي الورق: وهكذا أنشب التاريخ فيَّ مخالبه"[2]. لجأ الكاتب إلى المزاوجة بين الزمنين، فيسرد أحداث الماضي المنقول من مذكرات أسامة دون أن يشير إلى دلالاتها المعاصرة، ثم يعود إلى نقل مذكرات فياض ، معبراً من خلالها عن زماننا ومشكلاتنا:

"- إنهم الروم يا مولاي .

- الروم، صرخ في غضب: ولكن لماذا ؟ ثم تابع في لهفة: وعرف الأمير أنهم الروم؟

- يجب أن نصنع شيئاً. يجب أن نصنع شيئاً.

---

(١) فياض، صـ٥٧-٥٨.

(٢) فيـــــاض، صـ ٦٠.

– طيرنا الحمام إلى حماة، ولابد أنهم عرفوا الآن بقدوم الروم"(١)..

ولكي يبقي الكاتب روايته في إطار البطولات المقصودة والبحث عنها في بطون الكتب، يلجأ إلى طريقة سردية يستلهم فيها الحكواتي ليقص صوراً من سيرة الظاهر التي تمثل روح المقاومة ضد العدوين الداخلي والخارجي، فتشير إلى فساد الحكام والقضاة وعصابات الفساد والسطو من جهة، وإلى الحروب مع الفرنجة من جهة ثانية، فَيُشيع استلهام السيرة مع مذكرات أسامة بن منقذ جواً من الحماسة بتذكر الأمجاد السابقة وبالأمل في الوحدة ، لأن سيرة الملك الظاهر تذكرنا بنجدته لمدينة حلب، وهو مطلب تحتاجه الأمة في كل زمان، ولاسيما زمان الرواية، حين تشتت القلوب قبل العروش، "..قال الحكواتي... كنا نقرأ على الأخوان سيرة الملك الظاهر، هذا السلطان الذي حرر بر الشام من الفرنجة اللئام – وتوتر شيء ما في فياض"(٢). بهذه المقاربات و المزاوجات بين الرواية وأشكال السرد التراثي ظهرت الرواية المعاصرة بلباس تراثي وضعنا في أجواء العصور الماضية، فاستطعنا أن نحكم على واقعنا من وجهة نظر خبيرة ومحايدة لا مجاملة فيها .

كما اعتمد الروائي على الرسائل كجزء من التراث السردي يمنحه زاوية آمنة للنقد والحوار، معتمداً على جاذبية التراث وعبرته متمثلة في أخبار الماضي ومشابهتها للحاضر، ولم يجنح الروائي إلى المزاوجة بين الأزمنة، كما لم يجنح إلى التوظيفات الفنية، فكان النص التراثي برمته معبراً أو ناقلاً لأفكار الرواية، "ما جئتك أيها الشيخ الجليل بهذه الرسالة شاكياً باكياً.. لتعلم – زادك الله علماً – أني أوثر البقاء في سجني الصغير على السجن الكبير الرهيب خارجه، إنما الذي حفزني إلى الكتابة إليك هو أن أدفع عني الملل في ظلامة السجن، وأن أعمل أي عمل، ولعل في ذلك تفريجاً لكربي، ودعوة لصلاح قومي، وما أردت لهم يوماً إلا الإصلاح"(٣)، فتصبح الرسائل إسقاطات معاصرة، تعبر عن سلبيات الواقع من جهة، وتخدم تاريخية الشكل الروائي من جهة ثانية. كما استلهم (الراشد) نصوصاً ومراسلات تمت بين رجالات العصر الأندلسي، وأشار إلى مصادره في نهاية الرواية، "جلس ابن عمار وإلى جواره ابن الجد وعشرات الخواص يحدثونه في أمور الملك عندما دخل أحد حراس السجن يحمل كتاباً من ابن طاهر مكتوب بقطعة فحم على ظهر جرة يقول فيه: (قد كنت–أعزك الله–أتيقن من حسن طويتك، وكرم سجيتك، إنك لي

(١) فياض، صـ ٩٧–٩٨.
(٢) فياض، صـ١٣٣.
(٣) برج الصمت، صـ٣٣.

أسرع في الملمة من اليمين إلى الشمال، فارتقبت ورودك ارتقاب الصائم للهلال، فلما وافيت تحدثت بملاقاتك، واطلعت إلى مراعاتك، فأبطأ ذلك من سنائك، ولزمني أن استعلم السبب الموجب له من تلقائك، وبالله أقسم لو مكنت من رقعة ومداد حاضر لخاطبتك بالمحجر وسواد الناظر..)"[١]، جاءت هذه المراسلات بلغة مختلفة عن لغة الرواية، وبأسلوب يوحي بتراثيتها ومكانة أصحابها في العلم والأدب.

وقد تفسر النصوص والمخطوطات القديمة بعض حوادث الرواية، وتنقل الشخصيات من فضاء إلى آخر، فعندما انتقل (ابن عمار) إلى ديار ابن هود ولمَّ شمل عائلته، قدّم الكاتب لتلك الحادثة بمخطوط يفسر سبب وطريقة الاجتماع، فكانت رسالة ابن هود لابن عباد سبباً في لم شمل العائلة، فقد كتب ابن هود ورقة وخط لابن عباد: "(إنه لما تناكرت الأيام لابن عمار، وأعوزه في استصلاحها المرام آثر جواري وقصد داري، وانتقل من ظلكم الظليل إلى ظلي، وهو ينتظر عطفكم وعوارفكم، وقد آن الأوان ولان الزمان، إنه يذكرك الذمام، وأذكرك الذمام بيننا، وقد وكلت عزمي برعايته توكيلاً، وأسألك أن ترفع عنه إساءة الحادثات، و تجمع له شملاً من يد الشتات، ونحن نشكر أياديك البيضاء في الوقوف في وجه أعاديه)، فردَّ عليه المعتمد بالموافقة، وسرَّح عياله وأبناءه"[٢]. كما أدت النصوص القديمة دوراً في التقديم لبعض حوادث الرواية ومواقفها، فتأتي الحوادث التالية شارحة ومعلقة على النص التراثي أو نتيجة عنه، فقد فتحت رسالة ابن عمار من سجنه الباب أمام مجادلات نقدية وشعرية في مجلس المعتمد لم تكن لتعقد لولا هذا المطلع التراثي الذي أثارها.

"فتح الباب ودخل السجان بالطعام، فوجد ابن عمار ملقى على وجهه في السجن، وبقربه رسالة كتب فيها:

"حفظك الله يا سيدي، أريد أن أحمل إليك بصيصاً من الرجاء، أمس وفي جلسة شاعرية جاء المعتمد على ذكرك واعتبرك واحداً من الشعراء الكبار الذين جادت بهم سماء الأندلس، مثل ابن حزم وابن اللبانة وابن شهيد وغيرهم... وعندما ملأت كأساً من الخمرة له لاحظت تأثراً كبيراً قد علا وجهه"، قرأ السجان الرسالة مرة ثانية وثالثة"[٣]. يتضافر الحلم مع المخطوط في التنبؤ بأحداث الرواية ومصير شخصياتها، كالحلم الذي زار ابن عمار مرات عدة، رأى فيه أن

(١) رحلة عذاب، صـ١٤٦.

(٢) رحلة عذاب، صـ١٧٠.

(٣) رحلة عذاب، صـ١٩١

صديقه المعتمد يقتله، فيجيبه المعتمد بنص من مخطوط قديم لعبد الرحمن الناصر أول خليفة في الأندلس، فقد "ترك رقعته مكتوب عليها: (عشت سبعين عاماً، حكمت البلاد طيلة خمسين عاماً، كنت سعيداً أربعة عشر يوماً فيها)، وسيصيبني ما أصابه إذا لم أتمكن من امتلاك قلب الرميكية، وصداقة ابن عمار"(١).

يتمثل الشكل الآخر لاستخدام الشكل التراثي في السرد في رسم صورة للرواية تماثل كتب التاريخ في التقديم وختم الكتاب، يعتمد على مصادر تاريخية يثبتها في الرواية، كرواية (رحلة عذاب) لدياب الراشد، فهي لا تخلو من دسائس الروائي غير المهتم بصحتها قدر اهتمامه بما توحيه من دقة و تراثية تضاهي كتب التاريخ، فقد صاغ روايته المنقولة عن مخطوط من (دير الاسكوريال) معتمداً أسلوب الكتب التاريخية في تتبع حياة الشخصية ومراحل حياتها، ثم يشير إلى مصادره، فالرواية كتاب تاريخي بصياغة روائية، فلجأ إلى طريقة الكتب السابقة في الاستفادة من(دير الاسكوريال)، لكن مخطوطه كان حقيقياً، فحقق الاستلهام التراثي من طريقين، الأول باعتماده أسلوب تحقيق المخطوط لصياغة روايته ، والثاني استلهامه لطريقة السرد التراثية في نقل الأخبار و توثيق مصادر البحث.

لجأ بعض الروائيين إلى الإيهام بأصالة روايته وتاريخيتها عن طريق تزيين الرواية ببعض الإحالات والتوثيقات التاريخية، فنقرأ أفكار الكاتب ورؤاه على أنها حقائق تاريخية، وبذلك تمتلك أفكاره قداسة الماضي ومصداقيته، كما تقدم التوثيقات إضافات مميزة للشكل الروائي، فيتبع الروائي كل ملمح يوشِّي روايته بالتراث ويسبغ عليها صفة القدم، كما يستثمر التوثيقات في رصد ملامح الشخصيات أو التعليق المعاصر على الحوادث مستفيداً من فرصة تعدد الأدوات واختلاف التوثيقات. ولم يكتف بعض الروائيين ك (فنصة) بسرد الحوادث على طريقة كتابة التاريخ في العصر المملوكي، بل عمد إلى التشكيل وطرح الآراء المختلفة حول أفكار الرواية، فأضاف توضيحاته حول شخصية (الحلاج) مستثمراً فكرة النص في التعبير ونقل الأفكار، ".. ألا رحم الله الحلاج،.. وقصة الحلاج الشهيد معروفة، وهو الذي كان يردد كلمة الحق ويقول: الحق أنا، ولذلك اتهموه بالزندقة وصلبوه على دجلة، ويروي المؤرخون أن الحلاج قال للذين قتلوه: إنما تقتلون بغلة الماورداني، ثم وجدوا البغلة مقتولة في إسطبلها، وإن من الصوفية من يرفع شأنه حتى

(١) رحلة عذاب، ص ٥٨.

أن جماعة من أتباعه وقفوا حيث صلب شهوراً ينتظرون ظهوره على دجلة!"[1]. ثم يشكك في بعض المواقف والأعمال التي تتبعها طرائق صوفية معينة، ويورد في التوثيق دليله على هذا التشكيك، فعندما يتحدث في الرواية عن الصوفية ويعتقد أنها عانت من بعض التحريف والغلو، يورد دليلاً على ذلك، "إذاً فأنت لا تعتقد بأن مولانا كان يحلق في السماء"[2]، ثم يذكر القصة التي ذكرها (الكونت ده غوبينيو) البحاثة الفرنسي في كتابه (ثلاث سنوات في آسيا من ١٨٥٥ إلى ١٩٥٨، صـ٥٤، ج٢" وذلك أثناء عرضه للصوفية ليؤكد ما لحق بالصوفية من "شعوذة على يد الأتباع والمريدين"[3]. كما سرد الكاتب في الهامش والتوثيق أقوالاً لشخصيات أجنبية، محاولاً إبراز الدقة في التوثيق والهامش، لأنها تمثل شكلاً تراثياً يوصله إلى كشف الأمور من زاوية نظر بعيدة وموضوعية ومحايدة تمثلها الشخصية الأجنبية، فقدّم رأياً لـ(الكونت ده غوبينيو) حول الصوفية، ثم يعرض مرة أخرى رأياً لـ(كازانتزاكي) ، فحافظ بذلك على الشكل التراثي، ونقل ما يريد عن طريق المضمون التراثي أيضاً، ثم أكد رأيه ودعمه بآراء معاصرة أجنبية محايدة، مازجاً بين النص التراثي والنص المعاصر تحت غطاء الشكل التراثي ذاته، وموظفاً الهوامش توظيفاً فنياً، فأصبحت جزءاً من نسيج الرواية، توضح أفكارها، إضافة إلى شرحها لبعض معاني الكلمات لكشف غموضها، وبالتالي نكون أمام مقارنة بين أعمال الأمس واليوم ، فشرح كوة النبال في الهامش بأنها "طاقة مستطيلة الشكل في أبراج القلعة، يقذف منها المدافعون عنها النبال على الأعداء المهاجمين"[4]، أعطى انطباعاً عن حالة الضعف المملوكية، فكان يقتصر عملهم على الدفاع وانتظار العدو، كما تحمل في الوقت نفسه دلالات تراثية تذكرنا بكتب التاريخ. أما شرحه لكلمة (شنشنات) فيقول: "الشنشنة كالجعجعة، من لهجات القبائل العربية غير القرشية، ولعله يقصد بها هنا لغو الكلام غير المفهوم في زحمة المواكب"[5]، أراد الكاتب السخرية اللاذعة من موكب السلطان (لولو) الذي نسبوه إلى النبي ﷺ ، في حين هو ومن حوله من قادة لم يكونوا عرباً ولم يفهموا العربية، ثم أضاف أنها لهجة القبائل غير القرشية، وهذا تكذيب للسلطان الذي نسبوه لقريش، فأورد أن "الشنشنة في لغة اليمن تجعل الكاف شيناً مطلقة، كـ(لبيش) اللهم (لبيش)، أي لبيك اللهم لبيك"[6] ، فحوّل الكاتب الهامش إلى نص رديف يوازي النص الأصلي ويوضحه،

---

(١) برج الصمت، صـ ١٣٥.

(٢) برج الصمت، صـ١٣٦.

(٣) برج الصمت، صـ١٣٦-١٣٧-١٤٠.

(٤) برج الصمت، صـ١٦٦.

(٥) برج الصمت، صـ٤٦.

(٦) داود سلوم، المعجم الكامل في لهجات العرب الفصحى، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الأولى١٩٨٧،صـ ٢٣٩، مادة(شنن).

ولا يخلو شرح الكلمات من إسقاطات معاصرة، "وقف إلى يمينه صاحب الحجاب الطواشي أبو المكارم، وإلى يساره ططخ أتابك العساكر، بمعنى رئيس الوزارة في وقتنا الحاضر، أي ما يعادل رتبة المشير أو الماريشال"(١). كما استخدمت الهوامش للشرح والتفسير، وقد تدخل في مجال النقد للشخصية عند الحديث عن السلاطين وأعوانهم، فالتعليق مثلاً على اسم (لولو) بقوله: "واسمه الحقيقي الظاهر أبو سعيد قانصوه الأشرفي، ويقال إنه لقب في صغره بلولو تدليلاً له"(٢). ويؤكد فساد قاضي القضاة في الهامش بشرح لظاهرة الفساد، فيكون الهامش بمثابة التأصيل للظاهرة وتحديد منابعها، "يقول الدكتور بيشوف الجرماني في "تحف الأنباء" أن الوالي عبيد الله بن صالح الملقب بسحاقة، أول من أظهر البرطيل في الشام، وكان لا يعرف قبل ذلك إلا الرشوة على غير إكراه، ومن ثم انتقل البرطيل إلى مصر"(٣). كما استخدم شرح الكلمات في الدفاع عن شخصية ما وتزكيتها لدى القارئ، فيجعل منها شخصية ذات شأن مؤهلة للقيام بعمل مهم كما فعل مع الصبية في حوارها مع الحكيم، "كم عمرك أيتها الصبية الغانية.. الغانية هي الحسناء التي استغنت بحسنها وجمالها عن التجميل على العكس مما يتوهم الكثيرون أنها امرأة لعوب"(٤)، والحقيقة أن الكاتب أراد أن يدفع عنا التوهم في تفسير معنى غانية - كقرّاء محتملين لروايته-، هكذا كانت الهوامش عنصراً مساعداً لتحقيق تراثية الشكل الروائي، فالتحقيق جزء من التراث، فلا بد من تحقيقٍ لـ(الرسالة البتراء=الرواية) التي ادعى الكاتب نقلها، ولكنه لم ينقل الرسالة المزعومة على الوجه الذي أراده المؤلف الحقيقي للرسالة، إنما قرأ بعقلية معاصرة استطاع من خلالها استثمار الشكل السردي التراثي في تعرية الواقع السيّء على حين غرة منّا، فنقرأ الرواية بوصفها كتاباً تاريخياً محققاً موثوقاً.

حاول بعض الروائيين الارتباط بالسرد القديم من خلال استلهام أساليب المحدثين القدامى التي يتسم بها السرد التراثي، وخصوصاً ما يتعلق بنقل وتواترالحديث، كما في (حدث أبو الفرج الطبيب) لمحمد صالح الأصيل، فقد قدم عملاً يمزج بين الرواية والقصة والمقامة والطابع النقدي التأملي، فتتجسد فيه ماهيات هذه الفنون كلها. ارتبطت هذه الرواية بالشكل التراثي السردي بدءاً من الفصول، فكل عنوان مؤلف من كلمة (حديث) متبوعاً بكلمة أخرى (مثل حديث

(١) برج الصمت، صـ١٢.
(٢) برج الصمت، صـ١١.
(٣) برج الصمت، صـ١٢.
(٤) برج الصمت، صـ١٠٢.

الموت الثاني-حديث الحلم-حديث الكفن... إلخ) بلغت واحداً وعشرين حديثاً كوَّنت بتآلفها متن الرواية، وإذا توقفنا قليلاً عند هذه الأحاديث سنجد أنها لا تختلف عما أورده أبو علي القالي وغيره في أماليهم التي كانوا يفردون لها المجالس والحلقات، ويمكننا بقليل من الجهد أن نتبينَ التشابه الشديد بين (حدث أبو الفرج الطبيب) و(الأمالي)، فتقسيم الرواية إلى أحاديث يرتد أسلوبياً إلى طريقة كتاب الأمالي في تقديم الخبر، وذلك من خلال روايته منقولاً عمَّن سُمع عنهم "حديث البنات الثلاث.. وحدثنا أبو بكر الأنباري قال: حدثني أبي عن بعض أصحابه عن المدائني قال: كان رجل من العرب له ثلاث بنات قد عضلهن ومنعهن الأكفاء"(١). وفي الرواية الكثير من الأحاديث التي رويت بهذه الطريقة أو بطريقة مشابهة، "حديث البكاء.. حدث إبراهيم البصري قال: سمعت حماد الراوية يقول: وجدت أبا الفرج الطبيب ليلة يبكي.. فقلتُ: ما يبكيك، فكأن عينيك شفق المغيب؟!!"(٢). وتلتقي رواية (حدث أبو الفرج الطبيب) مع الأمالي في نقاط عدة نذكر منها: العناية البالغة بلغة نقل الخبر، فهي مزدانة بكثير من المحسنات، وألفاظها منتقاة بعناية فائقة تنم عن مقدرة لغوية واسعة وفهم عميق لمدلولات اللفظة، مما جعل أسلوب الرواية أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، وأكسبها من الشعر سحره ومن النثر متعته.

وقد شكل العنوان منطلقاً للمتن الروائي الذي تشبع بالتراث، ممزوجاً بالإيحاءات المعاصرة التي تنساب في الأحاديث التراثية والمناجاة: "حدثنا يحيى بن سليمان قال: لقيت أبا الفرج الطبيب في سفر إلى خراسان فقلت: هل لي ببعض الحكمة؟!

قال: هل لديك قرطاس وقلم؟!..

فدفع إلي القرطاس فإذا فيه:

أهذا الكالح الوجه غده المنشود؟!...

سبعة قرون والثواني تنقر من عيونه..

والليل غجرية تضحك منه..

أراد أن يصرخ..

---

(١) أبو علي القالي، الأمالي، الجزء الثاني، د.ن، د.ت، صـ١٠٥.

(٢) محمد صالح الأصيل، حدث أبو الفرج الطبيب، الشام، الطبعة الأولى١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م، د.ن، صـ٥٥.

قال له الحراس: إن الكلام ممنوع... وعشرون رب على مائدة خضراء يصلبونك.."[1].

ولا يقتصر استلهام التراث على طريقة السرد، بل حشد في المتن الكثير من الأعلام والأسفار والآيات، مستخدماً كلمة (حدث) و (حدثنا) ليحقق الشكل التراثي المستند إلى الدقة وإظهار الحياد فيما كتب، فيقترب من المحدثين الذين يتركون مسافة آمنة تسمح لهم بالتنصل مما يكتبون عن طريق الرواية (قال وحدث)، كما يحقق الفعل (قال وحدث) مبدأ التعدد (تعدد الآراء وطرائق النقل)، إضافة إلى التنصل من تبعات ما بعد القول من نصوص وأفكار، فقدمت هذه الطريقة التراثية خدمات جليلة للنص الروائي تضاف إلى المهمة الأولى (وهي تحقيق الشكل التراثي)، ومن هذه الخدمات: التنوع والتشويق عن طريق تنوع المعلومات وتشعبها، فتتلقح الرواية بالنصوص المختلفة، أدبية، علمية، دينية، فتتسع الرواية لمختلف المواد الكتابية، وقد يكون ذلك ارتباطاً بالتراث في غزارة المعلومات وتنوعها، فتذكرنا بالأمالي، والأغاني، والإمتاع والمؤانسة، والحيوان، أو يكون استلهاماً للتراث في خلق مسالك جديدة للرواية غير معهودة في زماننا، فنلحظ أن حشداً من الروايات السورية كانت مسرحاً لمعلومات جغرافية وأدبية وفلسفية مختلفة، ولكنها ذكرت بأسلوب كلاسيكي، إذ لم يتوافر لها الشكل التراثي الذي يجعل من هذه النصوص مشابهة لـ(الإمتاع والمؤانسة) أو غيره، وقد يتخفى الكاتب خلف مقولة التشويق ودفع الملل لإظهار ثقافته وموسوعيته من خلال دمج الرواية بأكبر عدد ممكن من النصوص الأخرى، أو أن تكون الرواية مطية يحملها الكاتب أفكاره ورؤاه، ومما لاريب فيه أن تعدد المواد داخل الرواية يمنحها فرصة للانتقال من حوادث أو (حديث) إلى آخر بسهولة ويسر، ولكنهاُ تفقد الرواية هدفها الأساس (رواية الحوادث)، كما تُضعف الحكاية بتقطيع أوصالها، فتفقد إنسابيتها ولا نشعر بوجود الرابط بين حوادثها ، ولو استطاع الروائي أن يهتم بالشكل والمضمون معاً لأمكننا قراءة روايات مترابطة ومتنوعة المواد لا نشعر معها بالملل، تحاكي النصوص الجاحظية وغيرها في تراثنا العربي.

٣- استلهام السرد الحكائي الشعبي (ألف ليلة وليلة-السيرة):

ومن الطرائق السردية التراثية، طرائق صياغة الحكاية الشعبية، فقد استلهمت بعض الروايات السيرة والحكاية الشعبية، ولكن استلهامها اقتصر على المضمون دون الشكل، في حين أولت روايات أخرى الشكل الشعبي اهتماماً بالغاً، كألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، ودار المتعة

---

(١) حدث أبو الفرج الطبيب، ص٣٥-٣٦-٣٧.

لوليد إخلاصي، والسبع الأشهب لنادر السباعي، وتشريقة آل المر لعبد الكريم ناصيف وغيرها..

استلهم الروائي الشكل الشعبي لسرد حكايته ضمن مراحل تطورت تدريجياً حتى وصلت إلى مستوى توظيف الشكل الشعبي توظيفاً يحفظ للرواية خصوصيتها ومفهومها المعاصر، وقد اتخذ استلهام الشكل الشعبي في الرواية أشكالاً ثلاثة:

- **الشكل الأول:** شكل طغت فيه الأبعاد التراثية على المعاصرة، فعبرت عن الماضي ورسمته بطريقة تراثية أكثر من تناولها للحاضر، باستثناء تلك الإيحاءات المستخلصة من المغزى، كرواية بدر الزمان لفاضل السباعي.

- **الشكل الثاني:** امتزجت فيه الأبعاد التراثية مع الأبعاد المعاصرة بشكل يصعب فيه فصل أحدهما عن الآخر، فاختلطت الحكايات القديمة والمعاصرة داخل الرواية، فقد استلهم الروائي من التراث الشخصيات والفكرة، إضافة إلى الشكل التراثي، مثل (رسمت خطّاً في الرمال) لهاني الراهب.

- **الشكل الثالث:** استلهم فيه الشكل التراثي فقط، أو استوحى الفكرة وطريقة السرد من حكايات الليالي، في حين تطغى المضمونات المعاصرة على التراثية، كرواية دار المتعة لوليد إخلاصي، وتشريقة آل المر لعبد الكريم ناصيف، وحالة شغف لنهاد سيرس، والسبع الأشهب لنادر السباعي، وحكاية جدي لألفة الإدلبي.

لم تشر الروايات السابقة إلى التراث إشارات مباشرة، إنما هي إسقاطات نستخلصها من المعنى الذي بثه الكاتب في الرواية، فلم يكن أميناً للسيرة الشعبية بكل تفاصيلها، بسبب تركيز الاهتمام على استلهام شكل السيرة التراثي، وما يساعد على تمكين هذا الشكل من مغامرات ولغة بسيطة تنسجم ولغة السيرة الشعبية، فلا نشعر أننا أمام رواية بقدر شعورنا بالسيرة الشعبية، وهذا الأمر تغير لدى كتاب المرحلة الثانية الذين استلهموا الشكل الشعبي للسيرة في حين تتحدث الرواية عن مضمونات معاصرة.

الشكل الأول (تراثي تام):

نجد في كل رواية استندت إلى ألف ليلة تهويمات لعالمها الخيالي، فيغذي هذا الخيال الخصب

لليالي عالم الرواية، ويمدها بحكايات وحوادث تضفي على الشخصيات والرواية بأكملها جواً من الفتنة واللامعقول، فتكون الحوادث الخيالية وسيلة إمتاع وطريقة يبث الكاتب أفكاره من خلالها دون رقيب.

تحيلنا رواية بدر الزمان لفاضل السباعي إلى عوالم ألف ليلة مع تجاذبات من كليلة ودمنة، فيتشابك الموروث من ألف ليلة مع كليلة ودمنة، فتنطق الطير، ويتحول الإنسان إلى حيوان، وهكذا تغير الشخصيات من نفسها بغية التخلص من بطش الإمبراطور.

تحكي الرواية قصة شاب يدعى (بدر الزمان)، وقد سمي بهذا الاسم لأنه يديم النظر إلى القمر في بلاد يحكمها (يان - تسون) يسوم رعيته أنواع العذاب، وقد كان محباً لليمام يأكلها باستمرار، مما حدا ببدر الزمان للهرب إلى الغاب من جور الحاكم وظلمه، ثم يتحول إلى يمامة تهاجم الإمبراطور مع اليمام الذي يمطر الإمبراطور ببيض من نار... بهذا الأسلوب العجائبي ينقل لنا السباعي المعاناة... ينقلنا إلى كليلة ودمنة، ويحيلنا إلى ألف ليلة، ساعياً لإبلاغنا الحكمة والمغزى من روايته. يتواكب هذا العالم الخيالي مع أحوال عجيبة لشخصياته، من تحولات الإنسان إلى الحيوان، مروراً بالمغامرات العجيبة، وبذلك وضعتنا الرواية أمام عالم ألف ليلة، حيث الخيال والمغامرة والانتصارات العظيمة، وكأن الروائي قد بلغ حداً من اليأس وجد معه العمل الواقعي مستحيلاً، فلجأ إلى الخيال مستعيناً بطريقة السرد التراثية، حيث الحكايات والمغامرات الكثيرة في النص الواحد ، فتنتقل الأحداث بوحي مطلق من الخيالي واللامعقول ، وتنسج المواقف والحلول بالأماني والأحلام التي سيرت السرد التراثي برمته.

لا تعد رواية السباعي الوحيدة في هذا المجال، لكنها الأبرز في التماهي بعالم ألف ليلة بحسب اعتراف الروائي نفسه، إذ قال : "بدر الزمان حكاية أسطورية للصغار والكبار"(١).

- **الشكل الثاني (امتزاج الأبعاد التراثية مع الأبعاد المعاصرة):**

استُلهم في هذه المرحلة الشكل الشعبي ووظِّف توظيفاً فنياً، فيمتزج المعاصر بالتراثي شكلاً و مضموناً، فتجد نفسك أمام مضمون وشخصيات قديمة امتزجت بالحاضر، فاختلطت الرؤى والأفكار وتسلسلت الحكايات واحدة بعد أخرى لا يربطها تسلسل زمني، بل هدف أراد الكاتب من خلاله أن يقسّم مجتمعاتنا ثم يربط كل قسم بما يقابله من مجتمع (ألف ليلة وليلة)، تبدأ حكايته

(١) فاضل السباعي، بدر الزمان، اشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، دمشق-سورية، ص٣.

مع (أفقزاد) وتنتهي مع (شهرزاد)، لكن (شهرزاد) الماضي كانت ملكة القصص ساحرة العقل من أجل الحياة، أما اليوم فهي ملكة (اللذة) فارغة التفكير إلا من كلمات الإهمال، (شهرزاد) اليوم لا تملك من اللغة سوى خمس كلمات: ماذا، متى، أين، كيف، لماذا، إنها امرأة ينقصها الحب والفرح والحرية، ضاقت ذرعاً بالحياة الميتة في قصرها، فخرجت إلى السوق، فلحق بها العسس... وقال شهريار: "بعد مئات السنين من الوفاء والإخلاص تخرجين بحثاً عن العبد مسعود؟"[1]، ولم يصح (شهريار) اليوم من سكرته ومن شهوته للدم، كما فعل (شهريار) الأمس، بل غاص في المتعة والقتل متجاهلاً طريق العودة.

يقدم لنا الشكل الدائري استمرارية الشخصية بأنواعها، وتبدأ حياة الشخصية الجديدة بنهاية الشخصية القديمة، فـ(أبو الفتح) (شهريار) الجديد هو امتداد الماضي في الحاضر، واستكمالاً لشكل الليالي، لذلك غلبت الأفعال الماضية، خاصة (كان يا ما كان)، لتدل على الحكايات المنقولة إلينا من زمن مضى، إذ جعل الزمن الماضي معبراً عن حكايات حصلت له مع (شهرزاد) في الحاضر، وهنا يتجلى المزج الفني بين حكايات الماضي والحاضر وكأنهما حكاية واحدة لا تتغير، فـ(شهرزاد) الأمس أفضل مكانة من (شهرزاد) اليوم، "كان ياما كان في حاضر العصر والأوان، كان هناك امرأة تبحث عن قصصها.. امرأة كانت ملكة.. فأعطت العالم كتاباً هو ملك بين الكتب.. أجابت شهرزاد: (قمعية وأحياناً شبقية).

مشينا معاً في شبه صمت، مشينا حتى دخلنا السوق.. وصرخ (شهريار) بوجه أبي الفتح: (وإذن فأنت يا حضرة الساحر تسببت في مقتل اثنين وتسعين ابن آدم في سوق الملابس!)...

قال دهريار لأبي الفتح: (إكراماً للمساتك المبدعة يا أخطل، قررنا منحك مئتي برميل نفط يومياً ومدى الحياة)"[2].

قسم الكاتب روايته إلى حكايات (٦-الخليفة، ١١-افقزاد)، فيشي العنوان بمضمون الحكاية أو يتجاهلها، تتوالى الحكايات دون ترتيب أو رابط يربطها، فيتفق تقسيم الرواية إلى حكايات مع شكل الليالي العربية، ولكنها افترقت عنها في عدم الخضوع للترتيب الزمني والمنطقي. وهناك ملمح تراثي آخر يدل على تشابه البناء بين الرواية والليالي العربية يتجلى في أسماء الشخصيات (شهرزاد، شهريار، افقزاد، الخليفة)، وفي توظيفة لصورة (الجن) الذي يقوم بما لا يستطيعه

---

(١) رسمت خطاً في الرمال، ص٦٦.

(٢) رسمت خطاً في الرمال، ص ٦٦-٢٧٤-٢٧٥.

البشر، ولكن الكاتب استلهم هذا الملمح، فكان الجن عبارة عن شخصية روائية تتجاوز حدود الزمان والمكان، شخصية يجزم الآخرون بتفردها، ("جنية السماء الساحرة هذه صارت امرأة حقيقية، صار بإمكاننا كلنا أن نفاخذها"، غمغم أبو الفتح للخليفة: "هذه جنية يا أبا العباس؟ ألم تقل إنها ملاك مؤنث هبط علينا؟")(١).

تسير الرواية وفق نموذج من التداخلات وتتالي الحكايات مازجة الماضي بالحاضر، فتنطق (شهرزاد) وكأنها تعيش بيننا، وتحدثت شخصية معاصرة وكأنها تعيش الماضي، وبهذه الطريقة انتقل الكاتب بين الماضي والحاضر، باستلهام أسلوب المقامة وبدايتها تارة، وباستلهام شكل الليالي وميزاتها تارة أخرى، فيفقد القارئ كل خيوط اللعبة من يديه ويستسلم لفلسفة الكاتب وحكاياته، هذه الفلسفة الساخرة- إن صح التعبير- بدأت مع بداية الرواية باستلهام روح المقامة في السخرية ومحاربة الفُسَّاد والأغنياء، "وها هو ذا أبو الفتح بلحمه وشحمه! متمدياً في مقعده ببدلة (لانفان) ويقرأ مقامات خالقه بديع الزمان ثم يدندن لنفسه:

لا يغــــــرنـك الـــــذي ... أنـــا فيـــه من الطـــلب
أنا لـــو شـــئت لاتخـــذت ... ناطحـــات من الـــذهب

.. لم يشأ التعرف علي، وأخذ يترنم:

أنـــا مـــن ذوي الاســـكندرية ... من نبعـة فيهـــا زكيـة
ســفه الـزمـــان وأهـــله ... فقصدت أرض النفطوية"(٢)

ذكر هذه المقاطع مقدمة لسفره إلى الخليج.

- الشكل الثالث (استلهام الشكل التراثي فقط):

يحتل هذا الشكل القسم الأكبر من الروايات السورية، وبالرغم من طغيان المضمون المعاصر، إلا أن طرائق استلهام الشكل والفكرة التراثية متنوعة، سوف نرصد أبرزها، محاولين قدر المستطاع فصل الشكل عن المضمون، إلا في حالة يكون فيها المضمون هو المحرض على وجود الشكل، إذ يصعب أحياناً فصل مضمون الرواية عن شكلها إذا كان الأمر يتعلق بالتراث.

(١) رسمت خطاً في الرمال، صـ٢٧٥.
(٢) رسمت خطاً في الرمال، صـ ١٠.

(السبع الأشهب) لنادر السباعي إحدى تلك الروايات التي استلهمت الشكل الشعبي، فقد قسمها الكاتب إلى حكايات أو رسائل وأحلام، تبدأ بالرقم (١) وتنتهي بالرقم(٤٩)، وإلى جانب التقسيم الرقمي يوجد عنوان لكل قسم (كشف الحجاب-حديث المدن غير المرئية-الجد العظيم-ريح الصحراء-الشيخ ياقوت العرش-قطبان يفترقان-حكاية النقطة)، فنكون عند أول ملمح من ملامح الشكل الشعبي حيث تقسيم العمل إلى حكايات وليالٍ، فإذا كانت (شهرزاد) تحكي حكايات اليقظة، فإن الكاتب يحكي الأحلام، أي أن الحكاية تحكى في حالة من عدم اليقظة لتنطق الحكايات ببطولات (الجد) الأسطورية، على لسان الكاتب تارة، وعلى لسان الجدة تارة أخرى، الجدة التي كانت حب الجد، "تزوجها سراً، وغادر وإيّاها مدينته إلى الأبد"[(١)]. يجسد الكاتب هذا الاختفاء للجد كي يحقق الشكل الدائري لروايته، فتبدأ الرواية باختفاء الجد وتنتهي باختفائه أيضاً، وكأننا أمام (ألف ليلة)، "خلال أيام عرّشت الأفراح في الدار، كان الجدّ متوجّساً كمن يريد أن يبارك هذا الزواج بسرعة، ثم فوجئوا باختفائه صباح يوم.."[(٢)].

تؤدي الجدة دور (شهرزاد)، إضافة إلى الكاتب، فهي بارعة في القص، وتتميز بصفة تختلف عن سائر النساء، "وخاصة عندما تتكلم لحظة يطوقها سلطان الذكريات، تنهمل الكلمات بحيث تغدو شفافة...هذه اللحظات كانت تقربني إليها، أنجذب إلى الحديث الذي تختلط فيه الأزمنة.. وعندما تروي حكاياتها عن نجاح زوجها، كانت تخشى أن تقول: طاب له المقام"[(٣)]. لقد ساعدت الجدة في كشف الجوانب الأسطورية والغريبة، فكانت رواية (السبع الأشهب) أكثر تفاعلاً مع النص الشهرزادي على الرغم من كونها من أواخر هذه الروايات صدوراً، ولم يعد إثبات تأثر الرواية بألف ليلة مهماً بعد أن صرح الروائي وغيره بأخذه من ألف ليلة واعتمادهم على بنيتها الدائرية، إذ اعتمد السباعي تقنية ألف ليلة، مع اعتماده على (أنا) الراوي العارف بكل شيء، فقد حلَّ شهريار (السباعي) محلَّ شهرزاد (ليلى) في سرد وقائع الرواية، كما استخدم تقنية القول، "قالت جدتي.. قالت الحكاية.."، موشحاً روايته بتضمينات شعرية ودينية شكلت دعامة فنية زادت التقنية الشهرزادية قوة ووضوحاً. كما اعتمدت الرواية على سرد الحكايات من قبل شهريار (السباعي) الذي حفظ هذه الحكايات عن جده منذ كان في الخامسة من عمره، فزودت الرواية

(١) السبع الأشهب، صـ٣٢.
(٢) السبع الأشـهب، صـ ٢٣٠.
(٣) السبع الأشـهب، صـ ١٧٦-١٧٧.

بحكايات متفرقة، منحت الروائي فرصته لتقديم الحاضر من خلال الماضي بشكل يتداخل فيه الزمنان.

أدت الرسائل المتبادلة بين وردة (شهرزاد)، والسباعي (شهريار)، دوراً تحريضياً أخذت فيه وردة دور المحرض على السرد، وبذلك تغيّر دورها التراثي المعروف كراوية.. تقايض الحكي بالحياة، "أجل، يا عزيزتي أريد أن تشاركيني هذه التجربة: أن نكتب معاً ! أقولها ببساطة: أن نتفق على القول المباح عبر الرسائل ! هل ترغبين أن أروي لك حكاياتي المخزونة في الذاكرة على طريقة شهرزاد ؟. حكاية داخل حكاية؟ زمناً داخل زمن؟... لقد توسلت شهرزاد بهذه الطريقة في حكاياتها، لأن كلامها المباح كان يساوي حياتها.."(١).

تشكلت المادة السردية في (السبع الأشهب) من مادتين:

الأولى: الرسائل التي شكلت سير الرواية واستمرارية حوادثها.

الثانية: الأحلام التي شكلت مادة حكائية ثانية تتداخل مع الرسائل، فتتجلى وقائع التاريخ والخرافات والأسطورة.. فتكون رافداً يرفد الرواية بحكايات ذات بعد أسطوري، حكاية (النبع)، مثلاً، تمنح الروائي مخرجاً لإكمال الحدث، فيتم عن طريق حكاية النبع إيجاد حل لتزويج (رئيف) من الفتاة الأرمنية. تقول الحكاية :"إن رائف، يوم كان صبياً، خرج من الدار دون توأمه، فالتقى بالشيخ العابر وهو بين جمع من الناس في ساحة السّويقة، فانخرط بينهم ليسمع تلك الحكاية الغريبة. إن ذلك النبع، في ظاهر المدينة، ملعون منذ القدم ! وإن كل توأمين يسبحان في مائه لا يخرج منهما سوى توأم واحد،... عندما رأت الأم ابنها رئيف يدخل الدار وحيداً تجمعت في وجهه أحزان الدنيا.."(٢). هكذا يخدم تداخل الحكايات البناء الفني للرواية، كما يمنحها بعداً اجتماعياً لا يمكن أن نحصل عليه دون تعدد الحكايات، وقد انتشرت في الرواية ثنائيات توزعت بين الماضي والحاضر، ساعدت على جمع عنصر الحكي مع الموروث المخزون في الذاكرة حول حوادث الماضي، فتسهل المقابلة بين الأندلس وفلسطين وحلب ومصر والمغرب والعراق، ثم انتقلت هذه المقابلة إلى الشخصيات المحرضة على الحكي، فتقابلت (نسرين) الجريئة كاشفة الحجاب مع (وردة) أساس الحكي ومحرضه الأول، فتسعف هذه المقابلة إنساننا المعاصر بالحلول والعبر كلما تلقى صدمة من واقعه المرير، فيعود إلى الماضي ليحدث في داخله توازناً يعينه في إكمال دوره

(١) السبع الأشهب، صـ ٢٣.
(٢) السبع الأشهب، صـ٢٠٣-٢٠٤.

في الحياة. تحتمل الإسقاطات والرموز في الرواية تفسيرات متعددة، أقربها إسقاط تفرق العائلة على تفرق الكيان العربي وتناحره مقابل الآخر المتماسك.

استفاد نادر السباعي من أسلوب الحكي في (ألف ليلة وليلة) في تحقيق البنية الدائرية، فهناك الحكايات المتداخلة التي تسير الحدث الروائي وتضمن تدفقه إلى النهاية، كما استفاد من الموروث الديني والأسطوري في ألف ليلة، فكانت روايته بحق مثالاً واضحاً للبحث الدؤوب الذي يعكف عليه الروائي السوري لإيجاد شكل روائي عربي فني يلتصق بالواقع والموروث أكثر من التصاقه بالرواية الغربية، فيقدم تعدد الحكايات بعداً فنياً للشكل وأسلوباً لربط أجزاء الرواية وإيضاح أهدافها الاجتماعية والدينية.

لدينا روايات أخرى استفادت من ألف ليلة وليلة، كرواية (دار المتعة) لوليد إخلاصي، إذ تداخلت النصوص والأزمنة في الرواية، ولكنها قدّمت الموروث العربي بصورة تختلف عن سابقتها (السبع الأشهب)، فأدخل الكاتب عدداً من الحكايات داخل الرواية الأم، وتتعددت هذه القصص (حكاية الخلود-الأقلام- سليمان الحلبي-حب مظلم-الملك العادل-البغل والحصان-المذنب)، لتهب الرواية تشويقاً وانفراجاً يذكرنا بألف ليلة. إن دار المتعة رؤية معاصرة تنم عن حدس جديد لحوادث التاريخ، فلم يعد مهماً للرواية أن تحافظ (شهرزاد) الليالي على حياتها، بقدر ما يهمها عكس الواقع برموزه وشخصياته، فشهريار دار المتعة هي (أسمهان)، هي السلطة التي تدير عقول الرجال فيقعون ضحية مكرها وبطشها، إلا أن (جواد = المعرفة = شهرزاد) ينجو لأن لديه القدرة على الحكي. وعلى الرغم من اعتماد إخلاصي على الشكل الشعبي لألف ليلة وليلة في بناء روايته، حيث تتوالى الحكايات، إلا أنه جعل للحكايات مضمونات معاصرة.

استلهم وليد إخلاصي حكاية (أنيس الجليس) من ألف ليلة وليلة، ورسم بوحي من هذه الحكاية أحداث روايته وشخصياتها. تتحدث حكاية أنيس الجليس في ألف ليلة عن امرأة حسناء يقع في غرامها وغوايتها عدد من شخصيات الدولة وتجارها، فتطلع على حياة القادة وعلى أمور الدولة، ويصل بها الأمر إلى إشعال الفتنة بين وزراء الدولة وعمالها، مستخدمة الحيلة المعهودة في نساء الليالي للتخلص من المواقف الحرجة، فاحتالت على حارس بستان الرشيد، وهو شيخ كبير، ليوافق على إيوائهما، ثم يطلبان منه الشراب، فيأبى في البداية، لكن غواية أنيس الجليس تدفعه إلى الشرب، "نظرت إليه أنيس الجليس وقالت: يا شيخ إبراهيم.. دائماً يعمل معي هكذا، فيشرب

ساعة وينام وأبقى وحدي لا أجد نديماً، بحياتي أن تأخذه وتشربه ولا ترده، فاقبله واجبر خاطري، فمد الشيخ إبراهيم يده وأخذ القدح وشربه.. الشيخ إبراهيم يقول : يا سيدتي قد تركت الوقار يشرب العقار ولا يلذ ذلك إلا بنغمات الأوتار"[١].

يوظف إخلاصي من هذه الحكاية روحها ومغزاها في محاولة موفقة لكتابة رواية ذات حكاية إطارية تنطوي على حكايات فرعية متعددة يحكيها (جواد) المخلِّص، فتحمل الرواية فكرتين أساسيتين: فكرة غواية المرأة مستلهمة من حكايات ألف ليلة ممثلة بأسمهان، وفكرة المخلِّص ممثلة بجواد، فتكون طريقة السرد التراثية في توالد الحكايات أسلوباً يلجأ إليه الكاتب كي يصل بالبطل إلى النهاية الكاشفة للغز، فتغني تلك الحبكة المركبة الرواية باتجاهات متعددة من الرؤى والأفكار. ولم تكن عودة إخلاصي إلى نص ألف ليلة وليلة عابرة، بل كانت عودة متفحصة لأركان الحكاية أنتج من خلالها نصاً لا يوحي بصلة ظاهرية مع نص ألف ليلة وليلة، لكنه يرتبط به من خلال الرموز والإشارات والفكرة، فلا يشعر بوجود أثر لحكاية ألف ليلة إلا من كان له دراية بها، إضافة إلى اعتماده على تبادل الأدوار بين الشخصيات، وعلى ما توافره ألف ليلة من حرية في طرح قضايا المعرفة والسلطة. و تفصح الليالي عن نوعين من السلطة، صالحة وفاسدة، وما يتعلق بكل نوع من مواقف ونتائج. وعلى الرغم من استلهام إخلاصي للحكاية الأم (أنيس الجليس) وسيطرة هذه الحكاية على الرواية ومجرياتها، إلا أنه استلهم أيضاً فكرة الحكايات المعنية بالشطارة والعيارة كرمز لسيطرة الوزراء على مناصبهم بمعزل عن الخليفة، وسريان الفوضى المنظمة في أركان الدولة، لذلك شبه حكاية عبد الكريم بحكايات الشطّار التي يلجأ إليها عامة للناس، لذا "يتسلون.. بمغامرة عبد الكريم وكأنها من حكايات العياق والشطار"[٢].

وقد كان للشطار دور في حفظ الأمن، ثم انقلب دورهم إلى التسلط والسطو وتهديد الطبقات الغنية بعد أن فقدت الدولة هيبتها، فأصبحت "تشكل ظواهر اجتماعية وسياسية، وظلت تهدد الدولة والطبقات الغنية حتى بداية العصر الحديث.. وانحدرت إلى غايات فردية، مأجورة. وإن احتفظت ببعض التقاليد والآداب.. واحتفظت ببقايا الإعجاب الشعبي.. فاختفى شطار بغداد ولم يبق منهم إلا هؤلاء الأشقياء والعياق"[٣]، فكان لسرد حكايات الشطار دور في رفد الرواية بالحكايات الجانبية ليكتمل الفيسفساء التراثي بتداخل الحكاية في متاهات الحكايات الجانبية

(١) السبع الأشهب، صـ ٢٣.
(٢) دار المتعة، صـ٧٨.
(٣) محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الطبعة الثانية١٩٨٩، صـ٢٣٣.

ثم انسجامها مع الحكاية الأم. ولم تقتصر حكايات الشطار على العصر العباسي ، فحيثما وجد الظلم ابتدعت المخيلة الشعبية لبطلها ومسترد بعضاً من حقوقها صفات لا تخلو من المبالغة لترضي مشاعر الغبن والقهر في داخلها ، إنها أشبه بعملية (التطهير)، ولكنها ليست بوحي من نظريات أرسطو ، بل من الإنسان المقهور ذاته، فوصل ببطله إلى مستوى "لص جريء، سرق الخيل غير عابئ بالمعتمد ... ألقي القبض على الصقر الأغر وصلب في ضواحي إشبيلية... أمر المعتمد بمثول الصقر الأغر....أنت شجاع وجريء وداهية لا تخشى الموت ، يمكنك أن تصبح جندياً باسلاً..

- مولاي ، أظنك لاحظت أني لا أحب الكذب، وإشبيلية جمعاء تعرف أني الرجل الذي يحترم وعوده...

- يمكننا أن نجمع أمثاله لنحقق الحلم العبادي القديم في جعل إشبيلية أكبر مملكة في الأندلس"[١].

يعقد إخلاصي مقارنة بين عناصر الحكاية في ألف ليلة وعناصر الرواية، فيكون الحكام والولاة أمثال سليمان الزيني والمعين بن ساوي والفضل بن خاقان هم أنفسهم الولاة العثمانيين في أواخر الدولة العثمانية، فقد انتشر الفساد، وبالمقابل يمثل (عبد الكريم) الشطار الذين انتشروا في فترة ضعف الدولة وانتشار الفقر فيها، في حين تمثل (أسمهان=أنيس الجليس) دور الغواية التي تسلب عقول الرجال، فيضيع ابن الوزير أمواله لأجلها، ويعفو الوالي عن مذنب لأجل جمالها ، ويصارع الوزير تجار المدينة ليفوز بها ويهديها للسلطان ، وكما انتهت حكاية الليالي بانتصار (علي نور الدين) وكشف ألاعيب الوزير ، كذلك الرواية انتهت بانتصار جواد بعد سلسلة من الحكايات ضمنت له حياته.

تعبر الرواية عن أجواء الفساد مسلطة الضوء على أهم أركانها ممثلة بالحاكم العثماني الذي يدير "شؤون الولاية وهو عار إلا من مئزر مُذَهّبٍ يلف وسطه مخفياً نصفه الأسفل مظهراً ثدييه اللذين باتا أشبه بصدر امرأة ولادة.. كانت المعشوقة تشاركه صدارة القاعة.. وكأن الحاكم بات ظلاً للمعشوقة.."[٢]. وقد شكل الجن في الليالي ركيزة أساسية للشكل الشعبي، لكنه في الرواية غير موجود، لذا عمد الكاتب إلى إسباغ الميزات الخارقة للجن على شخصية (أسمهان) التي

---

(١) رحلة عذاب صـ ٧٢-٧٣-٧٤.

(٢) دار المتعة، صـ١٩.

تمتلك القدرة على امتصاص قوة الرجال الذين تعاشرهم، و"كان الشيخ الوحيد آخر المنفيين عن فراش الحب، قد قضى شهراً بين أحضان المرأة.. امرأة لا تشبع ولا ترتوي، كلما صببت ماءك فيها صرخت تريد المزيد.. كنت أقوى الرجال، كنت أجمل الرجال.. فقدت قوتي بينما ازدادت هي قوة"[1]. لا تبتعد حالة الشغف والشبق هذه عن أنثى الليالي التي تجيد فنون الحب، "جعلها في وسطه وهي شبكت يدها في عنقه واستقبلته بتقبيل وشهيق وغنج، ومص لسانها ومصت لسانه"[2]. كما تتشابه صورة رجال أسمهان مع معشوقي النساء في الليالي حيث القوة والجمال، فيظهر (علي نور الدين) في حكاية (أنيس الجليس) ولداً "كأنه البدر إذا أشرق بوجه أقمر وخد أحمر وعليه خال كنقطة عنبر وفيه عذار أخضر.. وكان علي نور الدين شجاعاً، فجذب الوزير من فوق سرجه فرماه على الأرض، وكانت هناك معجنة طحين فوقع الوزير في وسطها وجعل نور الدين يلكمه، فجاءت لكمة على أسنانه فاختضبت لحيته بدمه، وكان مع الوزير عشرة مماليك"[3].

ولكن أسمهان فشلت مع جواد (المخلص) وتحولت إلى امرأة عجوز، فجأة تغير كل شيء فيها، "سيطول الأمد بالمرأة وهي ترتعش، فيختلط الشخير المتقطع بكلمات غير مفهومة كأن لغات بائدة تستيقظ لتوها.. انكشف الغطاء. كانت ذراع مكرمشة كالأرض اليباب.. ثم أطلت أسمهان، لم تكن هي نفسها، بل عجوز تجعد جلدها وبات شعرها كتلة من شوك.. تحاول أن تمزق ثوبها الداخلي بأظافر طويلة (ضع حداً.. واروني بمائك)"[4]. تصور هذه التحولات شخصية أسمهان، فتجعلها أقرب إلى عالم الجن . يقترب الكاتب من النمط الشعبي بأساليب أخرى تجاوز تعدد الحكايات إلى الطريقة الشهرزادية ذاتها في إيقاف السرد عن لحظة مشوقة بانتظار الغد، وهكذا مضت الرواية بتوقف جواد عن السرد عند لحظة مشوقة، في حين تلحُّ أسمهان طالبة معرفة الحكاية كاملة وكأنه يدخل "لعبة كسب الزمن"[5]، مستمرة من زمان ألف ليلة إلى زمان الرواية تساءلت أسمهان ملهوفة: "لا تقل لي إن الحكاية انتهت هكذا..

ما لبثت أن هتفت به مستجدية:

– ثم ماذا حدث؟..

---

(١) دار المتعة، صـ٢٥٦.

(٢) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، صـ١٣٤.

(٣) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، صـ١٣٣-١٤٠.

(٤) دار المتعة، صـ٢٥٠-٢٥١.

(٥) دار المتعة، صـ١٩٦.

- أريد أن أعرف ماذا حدث دون تفاصيل..

- هتفت أسمهان... ماذا فعل بحق الآلهة؟..

- هتفت أسمهان كأن مغصاً معوياً ينغص عليها:

ثم ماذا حدث؟"[1].

ومما أضافه الكاتب إشراك أسمهان لـ(جواد) في السرد، فتحكي له قصة رمزية عن البرغوث.. وفي النهاية، استطاع جواد أن ينتصر على أسمهان ويعرف مكان اختفاء أبيه، فنكون مرة أخرى أمام بنية ألف ليلة وليلة القائمة على فكرة القص مقابل الحياة، المتعة مقابل الخلاص، لذا فإن حبكة الرواية تقوم على أساس البحث، بحث جواد عن أبيه (واللقاء)، فتتظافر مكونات الرواية دافعةً جواد إلى مبتغاه.

تمنح رواية دار المتعة للقارئ مساحة لتعدد القراءات واختلافها، فكل قارئ يؤوِّلُ الحوادث كما يفهمها، فتلتقي مع أهدافه ومشكلاته، وتلتقي مع ألف ليلة في قابليتها للتأويل والتحليل..

وأخيراً حققت الرواية الشكل الشعبي لاحتوائها على أمور عدّة منها :

١- **الزمن الدائري:** متمثلاً في بداية الحكاية في دار المتعة ونهايتها في الدار نفسها، فتنطلق الحوادث من الدار ثم تنتهي فيها ، ويواكب المكان زمن دائري، فانتهاء حياة (عبد الكريم) صاحب الجمال والشهرة بداية لحياة ولده (جواد) الجميل بعد رحلة بحث شاقة.

٢- **الشكل الشعبي:** ممثلاً في مجموعة من الحكايات المليئة بالخيال والخوارق.

٣- **التذكر والاسترجاع.**

٤- **لم تخضع الأحداث للترتيب المنطقي.**

٥- **التقسيم الرقمي، إضافة إلى العناوين والحكايات.**

٦- **تبدأ الرواية بصراع الخير والشر:** متمثلاً بصراع (عبد الكريم) مع السلطة (الوالي والوزراء)، وينتهي بانهيار هذه السلطة ممثلاً بـ(أسمهان) صاحبة دار المتعة، وكأننا أمام

(١) دار المتعة، صـ٢٠١-٢٢٥-٢٣٦-٢٣٩-٢٤٢.

ألف ليلة، فقد بدأت بحكاية شهريار مع أخيه، وتنتهي بعودة شهريار إلى رشده ، فلابدّ من انتصار البطل في ألف ليلة وليلة.

يماثل هاني الراهب في روايته (ألف ليلة وليلتان) بين مجتمع (الليالي) ومجتمع الرواية، فيكرر لفظ (ألف ليلة) كي يؤكد هذا التشابه، ولم يكتف بهذا الربط، بل اتخذ من الشكل الدائري أساساً تبنى عليه الرواية، فتقوم بقية الحوادث والشخصيات بجولات في الرواية، تعود بعدها إلى نقطة البداية، فيؤكد دائرية الحدث الروائي وارتباطه بألف ليلة، لذلك لا نلاحظ حبكة روائية متينة، بل تشويقاً واستفزازاً للقارئ كي يبقى متحفزاً لفهم الحدث ومتابعة حركة الشخصيات، مستخدماً اللاحقة الشهرزادية الشهيرة "ويدرك شهرزاد الصباح" وغيرها.

يكمن الإبداع الحقيقي للراهب في مزجه بين التراث والواقع، فاستمد من التراث بنية الحكاية، وضمن روايته الشعر والأمثال، ثم جعل المضمون يعتمد على المقارنات بين الماضي والحاضر، مستخدماً في بعض المقارنات سخرية ناتجة عن الألم والحسرة تذكرنا بسخرية الجاحظ، "أيها السادة القمل، يا سيد داحس ويا سيد غبراء، اتركوا العمال والفلاحين بهمومهم وكلوا هواءكم بالشوكة والسكين".(١)

وإذا كانت السخرية طريقة للنقد، فإن المفارقات والمقابلات التي عقدها الراهب عمقت الإحساس بمآسي العصر ومحنة المجتمع.

اعتمدت ألفة الإدلبي على ضمير المتكلم لنقل مذكرات البطلة التي شكلت حكايات متعددة ضمن إطار الرواية، فبنت الرواية على أساس حكاية داخل حكاية، لكنها عمدت أيضاً إلى سرد الكثير من والوقائع والقصص، مما أضعف توظيف بنية ألف ليلة وليلة الدائرية، لأن القصص التي تزج في الرواية دون إضفاء لمسة فنية تمزجها وتلقح بها الرواية، فإنها ستبدو مجرد إضافات لا تفيد الرواية، بل قد يكون ثمة ضرر من حشرها في الرواية.

تتظافر البنية الدائرية مع عامل (المرأة) كجزء من خصوصيات ألف ليلة وليلة في تعميق الإحساس بالقضايا الاجتماعية التي طرحتها، ثم جاءت التضمينات الشعبية والأدبية لتزيد الإحساس بالقضايا الاجتماعية للرواية، وبالتالي الاقتراب من بنية ألف ليلة، مما جعل القارئ يتفاعل

---

(١) ألف ليلة وليلتان، صـ٦٣.

ويشعر بالظلم الذي تعانيه المرأة، وبهذا تكشف القصة الداخلية جانباً من الرواية، ففي اجتماع للأسرة في رواية (دمشق يا بسمة الحزن) لألفة الإدلبي دار الحديث عن انتصارات الثوار في الميدان، قادهم ذلك إلى الحديث عن "الأحوال الاقتصادية والضائقة المادية، ثم الحديث عن المفوض السامي المدني الذي قال عنه محمود : نحن نلقبه في المدرسة بالأخرس لأنه لا يقول شيئاً ولا يصدر بياناً ولا يدلي بتصريح، ثم تحدثوا عن الحرب العالمية الأولى والمجاعة، جاء بعدها عرض مشهد لفلاح فقير يعرض ابنتيه في الشارع : هل تريدين خادمة يا أختي ؟ خذي هذه البنت خذيها بلقمتها، ثم يعودون إلى تصوير الجوع، والعودة إلى الحديث عن معارك الغوطة مرة أخرى"[(١)].

هذه البنية الدائرية وتوالد الحكايات الصغيرة من بعضها بعضاً وتسلسلها، فتكشف من خلالها مواقف الشخصيات من الأوضاع السائدة وتوجهاتهم، أعطت الرواية نوعاً من الحركة والتنوع وأبعدتها عن الملل والرتابة الناتجة عن استطالة مساحة السرد.

وفي روايتها الثانية (حكاية جدي)، تحاكي الليالي في تقديم الحكايات، كما تحاكيها في تقسيم هذه الحكايات إلى أمسيات، كان بطلها الجد الذي شغل هذه الأمسيات وأدارها بطريقة شهرزادية خالصة. تنقل الحكايات قصة هجرة جد الكاتبة من داغستان إلى دمشق، تسجل حوادث هذه الهجرة ويومياتها أم الكاتبة نقلاً عن الجد الأكبر.. تتبع طريقته في سرد الحكايات، إذ تحرص على الوقوف في المكان الذي كان يتوقف عنده الجد في سرده الأول للحكاية.

تقع الرواية في إحدى وعشرين أمسية يرويها الجد على طريقة الليالي، فيقف في كل ليلة قائلاً : "وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"، فيترك الأبناء متشوقين لسماع حكاية اليوم التالي، ويؤدي الأبناء دور (شهريار) الذي يسأل عن قصة معينة، فتأتي الحكاية استجابة له، وقد صرحت (الإدلبي) بأن "روايتها تشبه ألف ليلة وليلة"[(٢)]، وقد برز ذلك من العنوان، فقد أضافت ليلة واحدة إلى الليالي العشرين.

"إن مثل هذا التداخل السردي يعني فيما يعنيه تقسيم الحكاية الواحدة إلى مجموعة من

---

(١) ألفة الإدلبي، دمشق يا بسمة الحزن، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي١٩٨٠م، دمشق، صـ١٦٨-١٦٩-١٧٠.
(٢) ألفة الإدلبي، حكاية جدي، دار طلاس، الطبعة الأولى١٩٩١م، دمشق، صـ٣٦ .

الأحداث الصغيرة المكتفية بذاتها معنى ودلالة، لكنها لا يمكن أن تعطي المعنى العام للحكاية الأم ما لم تتداخل مع بعضها.. حتى تكتمل الحكاية"(١).

وتقيم لأجل هذه المشابهة أموراً أخرى، فتجعل في روايتها الشخصيات الخارقة والحوادث التي تتجاوز القدرات البشرية، كما تتضمن روايتها بعض الأغاني الداغستانية. تتظافر قدرات شخصيات الرواية وعجائبها مع بنية الرواية لتقربها أكثر فأكثر من ألف ليلة وليلة، فالأم تشفى من العمى بلمسة من يد ولدها العائد بعد طول غياب وكأنه (يوسف) عليه السلام، والشخصيات البعيدة عن بعضها مكانياً ملتصقة روحياً، فعندما يرى (صالح) أمه في الحجاز وهي "تنبثق من غيمة خيل إليه أنه الشيطان فيقرأ : قل أعوذ برب الناس...، والموقف ذاته حصل لأمه في اليوم نفسه في داغستان فقرأت: قل أعوذ برب الناس.."(٢). وفي الرواية، أيضاً، وصف لمواكب الحج من الشام إلى مكة وطبيعة الحياة الشعبية.

تعتمد مقاربة (الإدلبي) للموروث القصصي على الشكل الخارجي، فأخذت من ألف ليلة طريقة ابتداء الحدث وانتهائه، كما أخذت تنوع القضايا المطروحة واستلهام أغاني الشعوب وعاداتهم، فكل حكاية تبدأ أول السهرة وتنتهي آخرها، ولكن الحكايات بمجملها تؤلف الحكاية الأم، حكاية الجد المهاجر، فيقف الراوي /شهرزاد-الأم/عند اللازمة التي تتكرر في ألف ليلة"أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"(٣).

لقد نقلت الكاتبة الحكاية بأمانة كما فعلت أمها من قبل، فقد وصلت إلينا الحكاية مقسمة إلى عدد من السهرات، تدور كل سهرة حول محور الحكاية، إنها تذكرنا بالراوي الشعبي الذي يسرد الحوادث في ليالي السمر معتمداً على اللغة البسيطة والتشويق لمتابعة مواقف الحكاية، ولكن الحكايات تنتهي أول الليل وليس عند إطلالة الصباح، فاعتمدت الكاتبة على الشكل أو نقلته وصبّت فيه المضمون الذي تريده، فتكتمل حكايتها نتيجة لهذا التداخل السردي الذي تكون فيه كل حكاية مكتفية بذاتها، ولكنها لا تعطي المعنى العام للحكاية ما لم تتداخل فيما قبلها وبعدها من حكايات، فيبدأ الحدث الثاني مع نهاية الأول وينتهي عند بداية الثالث وهكذا "يجيء التداخل السردي التضميني في حكايات الليالي ليخدم غرضاً مهماً من أغراض البناء الفني للحكايات،

(١) داود الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٠م، صـ٤٠.
(٢) حكاية جدي، صـ٢٠٤.
(٣) حكاية جدي، صـ٧٤.

وكذلك ليعطي دلالاته الاجتماعية والأخلاقية، ليصبح هذا التداخل إضافة لما فيه من تجويد في الشكل وأسلوب مبتكر لربط الحكايات حاملاً للدلالات التشبيهية"[1]. وقد يكون لتكرارالحكاية ذاتها في بداية الرواية وفي نهايتها معنى رمزي، إضافة إلى تحقيق البنية الدائرية، فتفيد العودة إلى النقطة ذاتها، ولكن مع تغير واضح في المفهومات والمعتقدات المختزنة في بداية الرواية، ففي حين بدأت رواية (فياض) بحكاية الحساسين الرمزية، تنتهي بالحكاية ذاتها مع تغيير في المغزى، أسقطه الكاتب على فياض موضحاً الاختلاف بين شخصية فياض المتماهية مع الغرب بعجره وبجره وشخصية فياض الناقدة المتفحصة لبواطن الأمور، فتتغير القناعة بجودة الحساسين المهجنة في بداية الرواية لتغدو أضعف من الحساسين الأصيلة في نهايتها، فأعادتنا الحكاية الختامية إلى البداية حيث فياض المشرقي قلباً وقالباً، قال نجدت: "أول ما ربيت .. الحسون، والحسون كما تعلم طائر عالمي يهاجر من بلد إلى بلد... يهاجر حاملاً معه توقاً عنيفاً إلى الحرية... ومن بين كل الطيور التي ربيتها كان الأشد عصبية ، والأشد ... موتاً في الأقفاص... تضحكني يا نجدت، تتكلم عنه وكأنك تتكلم عن صديق.

- وهو صديق فعلاً..

وقال فياض فجأة : ولكن ، لم لا تستولدونه في الأقفاص كالكناري؟

- مستحيل.

- لماذا؟

- لم يعرف عن حسون أنه ولد في الأسر"[2].

بهذه الحكاية الرمزية بدأت الرواية، ببث اللغز تمهيداً للكشف عن مدلولاته في آخر الرواية وبالأسلوب الرمزي ذاته، فالمشابهة بين (فياض) والحسون واضحة، "طائر يهاجر من بلد إلى بلد-وهو صديق فعلاً"، تثير إشكالية قائمة إلى وقتنا الحاضر في علاقتنا مع الغرب (الآخر) وعلاقة إنساننا العربي المهاجر إلى الغرب مع نفسه. وقد قسم الكاتب طيوره إلى أنواع، يشير كل منها إلى ما يقابله في حياتنا، فالحسون مغامر يحب الحرية، والكناري مقيم طوره الإنسان فصار مضموناً، أما البندوق ففيه قوة الهجنة ولكنه فاسد، ثم يشير الكاتب في نهاية الرواية إلى تلك الأنواع موضحاً ما طرأ عليها من تغيرات ، كل ذلك في جو من الرمزية والإيحاء.

---

(١) ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، صـ٤٠.

(٢) فياض، صـ١٢-١٣ .

منحت البنية الدائرية للرواية محاكمة متأنية للأفكار والرؤى، فأعاد الكاتب قصة المطلع ولكن بما يشبه البيان الختامي لمناقشات جرت طوال حوادث الرواية ومواقف شخصياتها، فقد بدأت بجلسة مناقشة بين (فياض) و(روجيه) و(نجدت)، و أخذ كل منهم الفنجان "المؤطر بعاشقين في حديقة"[١]، وانتهت بعودة فياض، بعد غياب طويل، لزيارته نجدت ، ليعيدا الحديث ويشربا القهوة في "فناجين العاشقين المؤطرين بحديقة"[٢] ، ولكن بسرد موجز عن مآل الشخصيات ممثلة بقصص الحساسين والكناري، فالحساسين القلقة المهاجرة عاشقة الحرية رمز الإنسان الفاعل تموت أو تطير، والكناري الوديع المضمون الذي ألف الأقفاص وأطاع أمر سيده الإنسان يبقى ويستولد ، أما البندوق القوي مظهراً الفاسد مخبراً فقد سئمها الناس، ".. الحسون يحمل توقاً عنيفاً إلى الحرية... والكناري طير مقيم طوره الإنسان فصار شيئاً مضموناً،.. تعرف تماماً ما تتوقع منه.. الطبيعة لا تسمح للبنادق بالبقاء... ولكن لما هو فاسد؟.. لأنه عقيم.."[٣]، ثم تجيب خاتمة الرواية عن التساؤلات، ألا تزال الحساسين التواقة إلى الحرية.. لديه؟... وكيف تعيش بنادقه؟..

"- أين الحساسين؟

- تنهد : طارت ،أو ماتت.

- والبنادق ؟

- سئمتها...

- وما هذه إذن ؟

- كناريات..أنا أستولد الكناريات.."[٤].

قد لا تكون البنية الدائرية وحدها مجال الاستلهام من ألف ليلة، فهي تعجّ بمفردات أخرى يمكن للروائي المتمكن أن يلتقطها، وبالتالي يتعامل مع ألف ليلة بعقلية متفتحة أدركت مكنونات هذا الكنز الحكائي العظيم، ومن هؤلاء الروائيين (نهاد سيريس) الذي آمن بألف ليلة وليلة وقدرتها على منح الرواية أساليب ومضمونات لا تنتهي، وقد لفت انتباهه في هذا السفر العظيم

(١) فياض، صـ١١ .

(٢) فياض، صـ ٤٨٦ .

(٣) فياض، صـ ١٢-١٣-١٥.

(٤) فياض، صـ ٤٨٤-٤٨٥ .

تـوالد الحكايات، ولكن هذا التوالد وحده لا يكفي، فربما يتحول إلى عملية تكديس لحكايات لا معنى لها في الرواية ما لم تترافق آلية التوالد هذه مع آلية (الشغف)، فآلية الشغف وجذب القارئ أو المستمع كفيلة بالحفاظ على استمرار الرواية وجاذبيتها، لذا لجأ إلى الشغف وألّف روايته (حالة شغف)، إذ قدم الشغف بطريقته الخاصة، فسيطر الخوف على (شهريار) وليس (شهرزاد)، إذ شغفته الحكاية فأصبح يخاطر بحياته للحصول عليها.

دمج (سيريس) بين الماضي والحاضر، فمثل الحاضر في الحوادث التاريخية المعاصرة، أما الماضي فتمثل في تذكيره عن طريق (الراوي) بأن هذه (حكاية)، وقد فعل ذلك مرات عدة منها : عند وصول الوفد السوري المفاوض عام ١٩٣٦ إلى محطة القطارات في حلب "وفي اللحظة التي برق فيها اللامع الصناعي اللازم لوضوح الصورة، ظهرت وداد حاملة حقيبتها على سلم العربة، فظهرت بالتالي في الصورة التذكارية التي وزعت على جميع الصحف المحلية وصحف العاصمة"(١).

أخذ (سيريس) من تراث ألف ليلة، لكنه حافظ عل حبكة قوية في الرواية، وأضاف العديد من الحكايات في إطار الحكاية الأم.

يجمع الروائيون قولاً وفعلاً أن ألف ليلة تشكل دعامة أساسية للعمل الروائي لمن أراد أن يستثمر طاقاتها ، فعلى الرغم من وجود التقنيات الحديثة، إلا أن ألف ليلة "ستفرض حضورها لألف سنة أخرى عبر تقنية السرد الحكائي"(٢) .

- استلهام أسلوب السيرة الشعبية :

ثمة روايات أخرى اعتمدت الشكل الشعبي في الرواية باستنادها إلى عبارات السرد الشعبي، ففي رواية (الفهد) يستند الكاتب إلى أسلوب السيرة والراوي الشعبي مستعيناً بعبارة (قال الراوي) التي تمنحه حرية الانتقال من حدث إلى آخر دون ترتيب منطقي أو زمني ..

"قال الراوي: وأطل صبح جديد آخر..

قال الراوي: وليلاً نهاراً طلبه الموت وما ملَّ. رووا عنه أساطير و حكايا. قالوا:..

(١) نهاد سيريس، حالة شغف، دار عطية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، دمشق-سورية، ضبية-لبنان، ص٢٥.

(٢) حوار أجراه الشاعر عبد اللطيف خطاب مع الكاتب نهاد سيريس، على العنوان التالي :
http://www.syriagate.com/nihadsirees/jaridah/mak_021.htm

قال الراوي: وكانت تدهمه رحمة مفاجئة.."[1].

يسعى (حيدر) إلى صياغة روايته صياغة شعبية مستلهماً أسس السيرة الشعبية، فيسرد الراوي البطولات الخارقة للبطل كونها تشكل مضمون الرواية، فحيثما يتحرك البطل تتبعه الخوارق.. ويتبعه شرح عن المكان الذي حل فيه. إن ربط البطل بمجتمعه ودفاعه عنه من الملامح التي تجعل السيرة ملاذاً للمجتمعات المقهورة، تسعد ببطولاتها المفقودة، وترى الأمل مع الخلاص من خلال أبطالها، ولكي يبقى الكاتب على صلة بهذه الطبقات الحزينة لفقدانها بسمة الحياة فإنه يضمّن روايته الأشعار الشعبية التي توضح حالة الناس..

- "شاهين يا أب اليتامى!

- شفيقة يا أرضاً مستباحة!

- يابو عــلي يا شـاهــين

يا الــرابط بالـــوديـاني

بيـــدك (مــوزر) معدل

تحمــي فيهــا المـــواني"[2].

وكي يكتمل الشكل السيري لا بد من اصطناع المواقف الفرعية التي تشكل مخرجاً للبطل، إضافة إلى شخصيات ثانوية يقتصر دورها على مساندة البطل والدعم المعنوي له ، فتذكرنا الشخصيات المساعدة للبطل بمثيلاتها في السيرة الشعبية .

استطاع (حيدر) أن يدخلنا على عالم السيرة دون أن تطغى على روايته وتفقدها وجودها، وبذلك يكون استلهامه للتراث السردي مقتصراً على الشكل الخارجي الذي يقوي ارتباط الرواية بتراثها أو بمجتمعها الذي أِلف السيرة وعايشها، وبالتالي ستكون الرواية أقرب إلى نفسه وعقله.

اتبع فارس زرزور طريقة مغايرة في استلهامه لشكل السيرة الشعبية، فدمج بين حوادث السيرة وحوادث الرواية، دمجاً متناغماً مع حوادث الرواية تارة، ومنفصلاً عنها تارة أخرى، أو يلجأ إلى

---

(١) الفهد،صـ٢٨-٥٨-٨٥.

(٢) الفهد، صـ٢٩-٥٩.

سرد حوادث الرواية على طريقة السيرة، فنص السيرة في الرواية نص متحرك يتفاعل مع نص الرواية، أو يكون بمثابة الزينة الشكلية في رواية تحكي قصة البطولة الشعبية. ولم يكن من سبب لاستلهام السيرة إلا رغبة الكاتب في إضفاء الجو البطولي للسيرة على ما يقوم به أبطال الرواية من تضحيات ضد المستعمر، لذلك أخضع زرزور السيرة لمستويات متعددة من التوظيف منها:

١- السيرة تتناوب مع الرواية في طرح المواقف :

يتناول الروائي الموقف من وجهتين : السيرة-الرواية، فيختلط النص الروائي مع نص السيرة لنقف أمام موازنة للمواقف والقيم، "ياسادة يا كرام صلوا على النبي بدر التمام صلوا على باهي الكمال..

قال الراوي: وشرعت يقظة العقل ترده إلى الخلف في اندفاعة مروعة.. إذا به يشعر بأن عقله يسقط منه فجأة، وإذا به يفكر في أولئك الذين عمر بهم ماضيه المختلط الرهيب، لقد ضاعت الليرات الذهبية الخمسون أيضاً: فقال الوزير: وقاك الله من كل شر وخير. وبينما هم في الحديث والكلام، إذ دخل الأمراء الكرام، فقبلوا الأرض بين يديه، ووقعوا على رجليه"(١).

تختلط السيرة مع الرواية لتصف حالة البطل، فتقرأ النص الروائي بروح تراثية تعبر عن البطولة الشعبية أصدق تعبير بشكل يتفاعل فيه المتلقي معها بوحي من بطولات السيرة المعروفة.

٢-تقدم السيرة وصفاً مسبقاً لشخصيات الرواية :

يستلهم الروائي نص السيرة لينقل حدثاً أو فكرة معاصرة من خلال دمج السرد الحديث بالقديم ، فتقدم طريقة السرد القديمة دليلاً وشرحاً للحاضر، كما في رواية (فياض)، فقد تضافرت السيرة مع نص آخر هو مذكرات أسامة بن منقذ، لتقدم إيضاحاً ورؤية لشخصية فياض ومواقفه، وقد نقل الكاتب كل نص من هذه النصوص عبر شخصية تمثله وبتقنية سردية تمثل النص وعصره ، ففي حين نقلت شخصية أسامة بن منقذ مذكراته، كما سنرى لاحقاً، نقل الحكواتي نصاً من السيرة يضم مجموعة من المواقف والشخصيات تشابه الحاضر، فيضيف الحكواتي بأسلوبه التمثيلي المعبر جواً من التفاعل بين المتلقي والنص الروائي ، لما يتمتع به من قدرات "فنية متعددة، فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية ويرويها ويجسدها بأسلوبه ..

---

(١) حسن جبل، ص٢٢٨.

محاولاً من خلال كل ذلك أن يجتذب اهتمام السامعين"[١]، فينقل قصة من قصص السيرة تتعلق بـ(عرنوس) الشاب العربي الذي يولد في بلاد الفرنجة، ثم يستخدمه الفرنجة لقتال أهله ، وهذه الحادثة تشبه حادثة اختطاف فياض من قلعة شيزر ونقله إلى فرنسا، ثم يهاجم أهله متهماً إياهم بالتخلف، وبسبب قصته الغريبة والمؤثرة فقد نقلها الكاتب بأسلوب الحكواتي لأنه ينقل أدق التفاصيل بطريقة شعبية مؤثرة، "وفجأة تغير صوت الحكواتي فامتلأ بالحزن : أما عرنوس ابن الطيبين، طويل القامة، جميل الهامة واللي على خده شامة، قد قرص العنبر ، فكان عريض المنكبين .. نمر بن نمر، وله سطوة تقطع الظهر"[٢]، ثم يقوم الحكواتي بعملية مقابلة تاريخية بين أحداث الأمس وأحداث اليوم، محاولاً ربط شخصيات الحاضر بالماضي كي يرسم طريق المستقبل لشخصياته أو مبرراً لتصرفاته، فيقص السيرة مذكراً بشخصية (عرنوس) الذي اختطفت أمه من قبل الفرنجة وهناك أصبح فارساً فرنجياً أذاق فرسان العرب الموت، ومتابعة لأحداث السيرة التي يقصها الحكواتي نصل إلى خيوط المشابهة التامة بين الشخصين، ابتداء من حادثة الخطف وانتهاء بعودة البطلين إلى أهلهما ومحاربة الفرنجة أو الغرب اليوم. يقول الحكواتي: "وكنا قد توقفنا بالأمس عند قصة ابن المقدم معروف، هذا الذي ولد في بلاد الإفرنج حين اختطفت أمه الفرنجة الحامل به، فنشأ فرنجياً.. وصار من أعدى أعداء الإسلام.. وكان المسلمون حين يسمعون باسم عرنوس.. يصابون بالرعب.. من أمير المؤمنين الملك الظاهر.. إلى الملك عرنوس. اعلم أنك من نسل أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.. فأبوك المقدم معروف.. فاترك الآن أعداءك وأعداءنا واحضر إلى عندي"[٣]. وقد تكررت الروابط بين فياض وعرنوس وأسامة في صفحات الرواية، بهدف التنبؤ بمصير عرنوس تارة، وبهدف النقد للحال الراهنة لفياض ولنا تارة أخرى، فيمنحنا التشويق الذي صنعه الحكواتي في حكايات السيرة فرصة للكاتب يعود من خلالها إلى الشخصية الروائية بعد أن قدم لها الحكواتي شرحاً يوضح أهدافها، ولم يكن حديث الحكواتي السابق عن عرنوس إلا بهدف توضيح المواقف المستقبلية لفياض، فيلعب الحكواتي دور المتنبئ بحوادث المستقبل بطريقة تراثية تنقل هذه النبوءات دون أن نشعر بالمبالغة، ثم ينهي الحكواتي حديثه ليبدأ الروائي حديثه عن فياض، "رفع الحكواتي رأسه، تنهد، فتنهد الجميع وقال: وبكرة إن شاء الله نكمل لكم الحديث ونشوف ما يصير مع عرنوس بن معروف.

---

(١) أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، الاسكندرية - مصر، ١٩٩٨، صـ٢٣.

(٢) فياض، صـ١٣٣-١٣٤.

(٣) فياض، صـ١٣٣-١٣٤.

كانت خيمـة الليل قد رفعت عمدها منذ أمد طويل، ونظر فياض إلى السماء.. فلم يرَ فيها إلا نجوماً صغيرة"[١]. إن ربط الحكواتي "بمشكلة راهنة وساخنة، وبمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة .."[٢] يحوله من مجرد تقنية سردية تراثية إلى شاهد مجرب يعطي رأيه في الحوادث المعاصرة، إضافة إلى تقديم الحلول من منظور تراثي مجيد، وقد تجاوز الراوي الشعبي التنبؤ بمواقف الشخصية المستقبلية إلى رسم صورة متكاملة عن حضورها في النص الروائي، فنعرف من السيرة طبيعة حضور الشخصية في النص التالي، فيلزمنا الروائي بتلك المقارنات والمشابهات بين أبطال السيرة وأبطال الرواية، "قال الراوي: فحانت منه التفاتة، وقلبه مملوء بالشماتة، فرأى الأمير أمام الصيوان، وهو مثل الأسد الغضبان، ونفسه لا تقبل الذل والهوان.. وقد تعجب من عظم هيبته وقامته.. وبياض مفرقيه ولحيته. قال الراوي.. إنهم كلهم، إلى اليوم، مركزون في نفسه في غاية البساطة وأتم الوضوح: حامد الطحان الملقب بأبي الموت. سليمان بن إبراهيم القابوني، الشيخ الفلاح الذي اغتاله الضابط الفرنسي.."[٣].

يكاد الوصف المتقدم في السيرة "وقامته، وبياض مفرقيه ولحيته" ينطبق على الشيخ (حسن جبل) ورفاقه الأبطال وكأنهم أبطال السيرة ذاتها ، تتكرر هذه المشابهة بين المواقف التي يتعرض لها حسن جبل وما يشابهها في السيرة، "يا سادة يا كرام صلوا على النبي.. وقال مثلك من تكون النساء، فقد ازددت حنيناً هذا المساء... عكف الرسول حسن جبل، طوال المساء، ينقب عن مضيعته.. لكنه لم يجد لها أثراً"[٤]، فكما يتلهف أمير السيرة لقرب (الجليلة) في مساء الشوق واللهفة، كذلك تزداد لهفة (حسن جبل) في هذا المساء للعثور على عروسه (تميمة)..

"يا سادة يا كرام.. فقالوا نحن بين يديك، ولن نبخل بأرواحنا عليك، لبيك لبيك..

لبيك اللهم لبيك.. هكذا كان يهتف الحاج حسن جبل.. وهو يلتف بالحرامات.. وكان يدور حول الكعبة: لبيك اللهم لبيك.."[٥].

---

(١) فياض، صـ١٣٩.
(٢) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، صـ١١٩-١٢٠.
(٣) حسن جبل، صـ٢٢٩.
(٤) حسن جبل، صـ٢٣٠.
(٥) حسن جبل، صـ ٢٣١.

٣- السيرة تلخص الحوادث التالية وتتنبأ بنتائجها :

يقدم الروائي نصاً من السيرة الشعبية، يصف فيه معركة اشتد فيها الطعان، وصاحت الفرسان.. وبينما نعيش أجواء المعركة مع نص السيرة الشعبية ينعطف إلى الحاضر ليتحدث عن معركة وشيكة بين الثوار وأعدائهم من الخونة والمستعمرين.. فيفرض علينا قراءة حوادث الحاضر بلغة السيرة وحوادثها.. "قال الراوي يا سادة يا كرام: واستعد للحرب والقتال.. ولما التقى الجيشان... وما أن التقت الرجال بالرجال، واشتعلت بين الفريقين نيران الحرب والقتال.. لقد جوبه المحامي بعد ثلاثة أيام من قِبل ثلاثة من رجال الثورة... قبل أن تنفجر صاعقة مرتقبة ينتظر أن تثور في كل حين.. أما الفرنسيون فقد أوصدوا دونهم أبواب الثكنات، ودعموا أوامرهم بأخذ الحيطة والحذر.."[١].

لم تكن نصوص السيرة موظفة بأكملها، بل كانت في بعض صفحات الرواية مجرد زينة توحي بالقِدَم.. كما إن التعبير عن الثورة وأبطالها ضمن إطار السيرة وطريقتها في سرد الحوادث، جعل الرواية أكثر تعبيراً وتصويراً لتلك البطولات، فلو ذُكِرَت تلك البطولات بأسلوب تاريخي مباشر لفقدت شيئاً من بريقها في زحمة من الأفكار والأحداث التاريخية، في حين منحها الحكواتي والسيرة نكهة شعبية خففت من وطأة التاريخية في رواية تتحدث عن مرحلة تعجّ بالمتغيرات والثورات.

لقد حققت ازدواجية القراءة أهدافاً عدة: سردت جزءاً من حوادثها بأسلوب شعبي قريب من تراثنا، فارتدت ثوباً تراثياً يعبر عن البطولة بطريقة أقرب إلى نفوسنا، كما ساعدت نصوص السيرة وطريقتها في إثارة الحماسة والتذكير بالماضي، فلم يستكن العربي للضيم، ولم يرضَ بالذل، فكان لوحي السيرة ومغزاها في رفض ظلم الملك الجبار (حسان) رغم قسوته أثر في المطالبة بعدم الرضوخ للمستعمر الفرنسي، فنقارن بين ما أقدم عليه رجال السيرة من مقاومة ورفض للذل، وما قام به الثوار من دور مشابه رغم قوة المستعمر وبطشه، فيعبر نص السيرة عن الواقع تارة، ويكون زينة شكلية تارة أخرى.

استطاع (زرزور) استثمار طاقات النص التراثي استثماراً كاملاً، إذ فصله عن تراثيته وحمله دلالات معاصرة، ولم يبق منه في بعض الأحيان سوى الإطار الخارجي، وبذلك حقق مزج النصين

---

(١) حسن جبل، صـ ٢٣٣-٢٣٤.

التراثي والروائي غنى للرواية على مستوى المعنى، وأحدث تفاعلاً بين بنية السيرة وبنية الرواية على مستوى الشكل، فتنقّل بين الحاضر والماضي مستنداً إلى تعدد الدلالات المطروحة نتيجة تمازج الرواية والسيرة، فقد عبرَّ استلهام السيرة عن البطولة تارة، وعن ظلم الأعداء ووضاعة الخونة تارة أخرى، فتناسب شكل السيرة –بجدارة- مع بطولات الثوار المعاصرة، وبذلك يكون استلهام الشكل التراثي للسيرة مقصوداً وموظفاً توظيفاً فنياً يحقق للكاتب أهدافه وللرواية جاذبيتها كونها تجمع بين بطولات الماضي والحاضر، فترمز إلى تجدد طاقات الأمة وإمكانية انبعاثها من جديد.

الوصف التراثي في الرواية السورية

شكَّل الوصف منذ القدم أداةً مرنةً للكاتب يعبر من خلالها عن صفات موصوفة، ويوظفها في كتابته، فتكتسب الكتابة الجودة والرقي بما تحتويه من وصف مفخّم جذَّاب لعناصرها المختلفة.

لم يعد الوصف يستوقف السرد ويبطئه لمجرد الزينة اللفظية، بل أصبحت اللوحات الوصفية تتمتع بدلالات رمزية توضح صورة الشخصية الروائية الداخلية، لذا لجأ إليها الروائي السوري مدركاً أهميتها في الإبداع الروائي، ومستثمراً أهميتها وقيمتها على مستوى الشكل والمضمون، فشكّل الوصف زينة خارجية وارتباطاً بالتراث في الإطار الخارجي للرواية، كما أدّى دوراً في التمهيد لحركة الأحداث وتوضيح أبعادها النفسية باستعادة التعابير التراثية المختلفة، إضافة إلى استخدامه للرموز ذات الدلالات الإيحائية.

سار الروائي السوري على نهج الأقدمين في بعض الروايات، فيشغل الوصف مساحة من الحدث توضح طبيعة الشخصيات أو الأماكن، وقد يصل الأمر إلى درجة من التطويل أصبح فيها الوصف ثقيلاً على حركة السرد الروائي، ومن الذين استغرقوا في الوصف حنا مينة و ألفة الإدلبي وعبدالكريم ناصيف وغيرهم، إذ نجد في رواياتهم لوحات وصفية توضح صورة البطل وتقدمه بصورة تتناسب مع ما سيقع على عاتقه من حوادث، في حين عملت الإدلبي على شرح مكونات المكان بتفصيلاته الدقيقة بوصفه جزءاً من التراث الذي تعتز به، فتفيض عباراتها بمفردات الحياة الدمشقية معمارياً وإنسانياً لتدمج الجمادات بنبض الحياة الخاصة للشخصيات، فتمنح المكان التراثي تقلبات الحياة المعاصرة .

تشكل اللوحات الوصفية لموكب الحجيج ومجلس العزاء أو الفرح إحساساً طاغياً بما يكمن خلفها من ذكريات لمقاطع تراثية تربط الكاتبة بواقعها الذي أحبته.

إن الدلالات الإيحائية التي يحملها وصف الشخصيات والمكان تستثمر في الرواية لخدمة الفكرة التي يريد الروائي تجسيدها، فالوصف الذي قدمه فارس زرزور في روايته (حسن جبل) للمساجين يوضح حالة الفقر التي يعيشها الناس في ظل المستعمر، فيشرح جزءاً من أسباب ثورتهم

ومعاناتهم، ثم يمهد لتحولهم إلى ثوار، "يسترون أنصاف أجسادهم بأكياس مصنوعة من خيوط القنب.. يشرئب الرأس من الأعلى مغبراً متقلقلاً.."[1].

يقترب الوصف من التراث في ملمحين، الأول: إطالة الوصف وإمكانية فصله عن النص ليكون لقطة مستقلة، والثاني: مبدأ التركيز على البطل المخلص، فنجد وصفه في بداية الرواية ضعيفاً محروماً، ثم يظهر بعد ذلك بطلاً مغواراً كأبطال السيرة، فتوضح تلك المقابلة الوصفية بين الحالتين أبعاداً لا يمكن للسرد وحده أن يفسرها، "فبدا حسن جبل، ولأول مرة، كفلاح حقيقي لا صلة له على الإطلاق بماض قريب، كان فيه سلحفاة بشرية، يكسو عظامه بكيس، تبرز منه رأسه وساعداه وساقاه العارية.. ونهض قاديش معرّفاً صديقه:

-أخونا حسن جبل.

وأضاف:

سيكون رسولاً للثورة.."[2].

نلاحظ أن الرواية اهتمت بوصف الشخصيات الثائرة وصفاً جسدياً ومعنوياً يكشف البطولات الخارقة التي تتمتع بها هذه الشخصيات، وترتبط هذه الصفات بالماضي أكثر من كونها صفات لشخصيات معاصرة .

استلهم بعض الكتّاب أسلوب الجاحظ لأنهم وجدوا فيه السخرية الهادفة، إضافة إلى الوصف المعبر عن دواخل الشخصيات ونواياها من خلال حركة الجسد، فيهتم الكاتب بملمح تراثي في الوصف دون غيره بحسب الهدف الذي توخاه في توظيفه لهذا الملمح التراثي أو ذاك، لهذا سيطر الوصف على جزء كبير من النص الروائي، فَذكر القاضي في رواية (جفون تسحق الصور) لبديع حقي يذكرنا بقاضي البصرة عند الجاحظ، فما يلبث (حقي) أن يستعيد ذلك الوصف التراثي ويلصقه بشخصية القاضي في روايته، ليحقق نقده وسخريته من تلك الشخصية "هذا هو القاضي، بلا ريب، يتصدر المنصة.. كان يبدو مهيب الطلعة، زميتاً، رزيناً، يربض على رأسه طربوش، .. وكان بعض الذباب يسمر في جو القاعة، قافزاً، متنقلاً، وضايقته ذبابة حطت على أنفه، فهز رأسه، وفرّت ثم آبت عنيدة،.. ودبت فوقها ذبابة أخرى تلاحقها، فأقلعتا معاً، وقفزتا

(١) حسن جبل، صـ١٨.

(٢) حسن جبل، صـ١٧١-١٧٣.

بحركة نزقة بهلوانية،.. تدوِّمان، تدوران، تحطان معاً على لفة القاضي البيضاء، وتتنقلان فوق منفسحها الأبيض.."[1]، وهذا الوصف ليس ببعيد عن الطريقة الجاحظية في الوصف، ويحذو حذوها الحافر على الحافر، ففي كتاب الحيوان يورد الجاحظ وصفاً لقاضي البصرة نقرأ فيه: "كان لنا بالبَصرة قاض يقال له عبدُ اللّه بنُ سوَّار، لم يَرَ النَّاسُ حاكماً قطُّ ولا زمِّيتاً ولا رَكيناً، ولا وقوراً حليماً، ضبط من نفسه وملَك من حركته مثلَ الذي ضبَط وملَك،.. إذْ سقَطَ على أنفه ذَبَابٌ فأطال المكث، ثمَّ تحوّل إلى مُؤْقِ عينه، فرام الصَّبر في سقوطه عَلَى المؤق، وعلى عضِّه ونفاذِ خرطومه كما رَام من الصبر عَلى سقوطه عَلَى أنفِه من غير أن يحرِّك أرنبَته،.. فما زالَ يلحُّ عليه حتى استفرغَ صبرَه وبَلَغَ مجهُوده، فلم يجدْ بُدّاً من أن يذبَّ عن عينيهِ بيده، ففعل، وعيون القوم إليه ترمُقه، وكأنَّهم لا يَرَوْنَه، فتنَحَّى عنه بقدْر ما رَدَّ يدَه وسكَنتْ حركته ثمَّ عاد إلى موضعه"[2]. ثم تستمر مظاهر الوصف الدقيق في الرواية، فتأخذ الشخصيات والأماكن والأشياء قسماً كبيراً من الوصف، مهتماً بالتفاصيل الدقيقة للمكان، والصفات الحركية للشخصيات، بصورة قلصت من أهمية الشخصية مقابل المكان، فاقترب وصفه من الوصف التراثي نتيجة الاهتمام البالغ في وصفه للأماكن والشخصيات، فطغى الوصف على السرد في الرواية.

وقد انتشر في الروايات السورية استلهام نصوص تراثية وصفية، لكنها تبقى في حدود ضيقة، إذ لم تتوغل في خصائص الوصف التراثي كاملة، بل اكتفى الكاتب باستلهام هذا الوصف أو ذاك مما اشتهر أكثر من غيره، وهذا يدلّ على تذكّر الكاتب لتلك النصوص الوصفية عند شروعه في صياغة شخصية ما أو مكان ما، ولم يتجاوز استلهامه للوصف التراثي ذلك الموقف في الرواية.

وقد يتخذ الوصف شكلاً نمطياً يستلهمه الكاتب من التراث ليؤدي دوراً في الرواية يتناسب مع الشكل التراثي للرواية، كرواية (برج الصمت) لبشير فنصة، فيكون الوصف تراثياً يوافق طريقة السرد التراثي في الرواية، فلا يظهر كزينة أو جسم غريب أُدخل في جسد الرواية دون توظيف. وقد يشير الكاتب إلى تراثية هذا الوصف، إذا كانت الرواية تتخذ شكلاً تحقيقياً تراثياً يوهم بأسلوب التراث في التحقيق والإسناد، "وجاء سلطاننا أيد الله ملكه .. وأطال المديح لسيد السلاطين، وأطلق عليه من نعوت الكرامات والبطولات "[3]. يذكر الكاتب أن الأوصاف التي نعت

(١) جفون تسحق الصور، صـ١٣١-١٣٢.

(٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦، الجزء الثالث، صـ٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥.

(٣) برج الصمت، صـ٤٥ .

بها السلطان استُلهمت من كتب التراث، فيقول في الحاشية "من الجدير بالذكر هنا أن ابن جبير قد جاء بوصف مشابه لهذا تقريباً في كتابه "رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك " والذي عُرف فيما بعد برحلة ابن جبير"(١).

تسعى الروايات من خلال الوصف السابق إلى تصوير التقلبات التي يمر بها الأبطال في الروايات من خلال وصف هيئاتهم الخارجية أو عوالمهم الداخلية، فتتبلور فكرة الرواية من خلال هذة اللوحات الوصفية. أما وصف الأماكن فقد أوحى بطبيعة من يعيش فيها مصوّراً حياتهم ومستويات تفكيرهم، فيتناسب الوصف مع طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية، و ينطق الوصف بالبؤس والقسوة عند الحديث عن مجتمعات فقيرة أراد الكاتب تصوير قضيتها وأفكارها، فصور أدواتها ومسكنها وأثاثها لتعبّر عنها، وبذلك عبرَّ الوصف عن الفقر بصورة تفوق نقل الأفكار المجردة. وقد انتشر هذا الوصف الدقيق لحياة الناس وأدواتهم في تراثنا العربي، ثم استلهمه كتابنا في حديثهم عن الشخصيات والأماكن، فنجد (العجيلي) يطنب في وصف حلب (أسواقها- قلعتها-حفلاتها الموسيقية) في روايته (أرض السياد)، فقد أعطى الوصف صورة حية للمدينة نتعرف من خلالها طبيعة الحياة فيها بإيجابياتها وسلبياتها، وقد يتخذ الوصف المكاني طابعاً رمزياً كما في وصف ألفة الإدلبي للحارات والدور الشامية، إذ جعلته الكاتبة رمزاً لتساوي طبقات المجتمع، فيسكن الغني والفقير جنباً إلى جنب في طراز معماري متشابه ظاهرياً.

إن اعتماد الرواية على المقاطع الوصفية يوضّح طبيعة العلاقات بين الشخصيات، كما يقدم مبررات لأعمالها عن طريق الأماكن التي تعيش فيها، وبالتالي تبرير تصرفاتها اعتماداً على أماكن وطرق عيشها. أما الوصف الساخر للشخصيات فهو مبثوث في الروايات بصورة فاعلة أحياناً، وسطحية أحياناً أخرى، وقد يتخذ شكل الزينة التراثية التي تعج بالسخرية والنقد، فكثيراً ما نلحظ استيقافاً للسرد من أجل لوحة وصفية ساخرة لشخصية ما يقدم الوصف فيها دوراً نقدياً وتوضيحياً، فتقرأ أوصاف تلك الشخصيات لتجد نفسك أمام وصف تراثي للجاحظ يجعل من الشخصية كائناً آخر يثير الضحك و السخرية .

يصف (ناصيف) في روايته (تشريقة آل المر) شخصية (أم العموري) القابلة التي ترتاح لحضورها كل نساء القرية، وبالرغم من كونها امرأة نافعة للقرية وسليطة اللسان، لكنَّ (ناصيف) وجد الفرصة لوصف يضفي عليها شيئاً آخر بعيداً عن السرد المحمل بالأفكار والأيديولوجيات،

(١) برج الصمت، ص٤٥.

"أم العموري دلفين بلا رأس، بلا ذيل.. يمكنك إن وضعته في أعلى تلة أن تدحرجه بإصبعك إلى أسفل التلة، فهي من الأعلى إلى الأسفل قطعة واحدة متجانسة من الشحوم واللحوم التي تكفي ولا شك لإطعام جيش من الديدان.. ثمة شيئان فقط يتحركان فيها: يداها ولسانها.. نساء أم العيون لسن بحاجة إلا ليدها.. لسانها سليط، بل هو يجمع سلاطة الدنيا كلها"(١). ويتكرر هذا الوصف الساخر في روايات كثيرة، كما في رواية جفون تسحق الصور، "وتوامضت في رأسه صورة أم شحادة.. حاسرة خمارها عن نصف وجهها، تاركة أنفها المحدوب المصفر من الشيخوخة.. بارزاً، متدلياً، كحرذون يحبو متطلعاً زاحفاً على جدار قديم متهدم، وخرجت كلماتها من ثنايا طاقم الأسنان الكالح الجاثم في مغارة فمها"(٢)، ويجمع ما بين التندر والنقد وبين الوصف المؤثر والتزيين، فكانت الصفات الجسمية غالبة في الوصف الساخر الذي يصل إلى مرحلة تشبيه الإنسان بالحيوانات الغبية إذا كان الوصف يختص بشخصية نالت أكثر مما تستحق نتيجة لفساد الأوضاع، فيكون التهجم على الشخصية بمثابة التهجم على المنصب الذي تشغله، بل قد تغيب الشخصية أمام المركز المقصود بالسخرية، كما فعل (إخلاصي) في (دار المتعة)، فقد أراد النقد والسخرية لشخصية (مصطفى) الذي كان طيباً ومتواضعاً، ثم لمّا أسند إليه الحاكم منصباً جديداً أصبح لقبه (الصارم) بدلاً من (الطيب)، فجاءت الأوصاف الجسمانية لمصطفى نقداً للموقف برمته، "كان الحاج مصطفى الصارم أصغر حجماً مما وصف به، وهو الذي قيل عن شكله إنه يجمع بين ضخامة الفيل وامتلاء الكديش وشراسة القط البري، فبدا أيام المستمسك هذه وديعاً كقط أليف، ضئيل الحجم كدجاجة جائعة، فهو كما قيل عنه يحترم خلق الله، فلا يتسبب في إيذائهم أو إلحاق الألم بأجسادهم أو أرواحهم، بل يتبع الأساليب اللائقة في إرسال المدنيين إلى الرفيق الأعلى بيسر وهدوء لا مثيل لهما"(٣).

يورد الكاتب الوصف الملائم للموضوع المطروح، مستنداً إلى السخرية الجاحظية في معرض ذمِّ الشخصيات وتقلباتها، كما يستمد من الوصف المستخدم في ألف ليلة وليلة إذا كانت في معرض الاستلهام منها كي يحافظ على نسق تراثي موحد لروايته. وقد يصف الأمور المعاصرة بطريقة تراثية عهدناها في وصف الإنسان والمكان في ألف ليلة، ففي رواية (رسمت خطّاً في الرمال) لهاني الراهب، يتحدث الكاتب عن نظرة المجتمع الشرقي إلى المرأة، تلك النظرة التي لم تتغير على

(١) عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس- تشريقة آل المر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢ م،، صـ٤٣٨.
(٢) جفون تسحق الصور، صـ٦٣.
(٣) دار المتعة، صـ١١٣-١١٤.

الرغم مما يحيط بالإنسان العربي من مظاهر للتطور لم تتجاوز القشور، استلهم طريقة وصف الأشياء والكائنات في ألف ليلة لطرح هذا الموضوع لما لها من أثر وقوة في التعبير عن موضوع النساء ووصفهن، جرياً وراء متعة لفظية لا تقل شأناً عن المتعة الحسية، فتحدث عن (شهرزاد) و(شهريار)، ثم أضاف وصفه لمجلس يوحي بتكرار ألف ليلة، فخرجت الأشياء الحديثة بوصف تراثي يذكرنا بالليالي والبخور وسحر الشرق.. "نساء صغيرات دخلن بأطباق وخرجن بأطباق، وأخريات وزعن الأطباق على النساء الجالسات، وأخريات خرجن وجئن بأقداح فيها سوائل ملونة.. لكن النساء كن عازفات عن الأكل. رأيت صدورهن تنتفض، وأفواههن تطلق فقاقيع. سمعت موسيقا تصاحبها أصوات بشرية. في زوايا شبه خافية من الفسطاط، قبعت نساء داكنات يقرعن برفق أنيس طبولاً ودفوفاً.. لم أفهم لماذا الملابس بهذا البهاء والأوجه بهذا الكمد. كلما نهضت امرأة وقصدت أريكة أخرى.. رأيت قواماً وحركة لملكة جمال، ورأيت أعيناً وحزناً لملكة الموت.."(١).

اهتم الروائي السوري بالوصف والوصف التراثي، فشغل مساحة كبيرة من السرد في بعض الروايات، فصور الإنسان والأشياء من حوله، بل وصف أجزاء جسم الإنسان بدقة تجعلها متحركة ونابضة بالحياة، ثم تناول بعض الأشياء الجامدة بوصف حي جعلها تعبر عن حالة الشخصية النفسية والانفعالية، وقد ازدادت مساحة الوصف في بعض الروايات حتى يمكن فصل اللوحات الوصفية دون أن يتأثر نص الرواية، لأنها تشكل وحدات مستقلة بذاتها.

نستنتج من تجليات الوصف التراثي في الرواية السورية أنَّ الوصف عمَّق الإحساس بالموصوف عن طريق الدلالات المبثوثة في المشاهد الوصفية، سواء المتعلقة منها بوصف الشخصيات أو الأمكنة، فقد عمَّق الوصف الصفات الأسطورية أو الدينية للمكان ويعكسها على الجو العام للنص الروائي.

---

(١) رسمت خطاً في الرمال، صـ٢٦٣.

الخــاتمة

لا يمكن لمن يدعي مقاربة التراث بامتداده الغائر في مجاهل التاريخ والرواية بحضورها الباهر في ثنايا الحاضر الفني والأدبي أن تواتيه شهوة الختام، ولكن لا بد مما ليس منه بد، لذلك آثرنا في نهاية هذا التطواف في مرابع التراث ومضارب الرواية أن نترك بعض الآيات صوى على الطريق يهتدي بها الغادي والرائح كي لا يضل سبيلاً، وما هي إلا بضع ملاحظات تحصلت لدينا من خلال بحثنا المطول هذا، نخرجها على سبيل النتائج غير النهائية لهذا المبحث في التراث والرواية، ومنها:

تعددت التعريفات وتنوعت أهدافها فيما يخص مفهومي التراث والرواية، وقد وجدنا مشكلة حقيقية في تتبّع المفهومات السابقة، بسبب كثرة الآراء وتوزعها من جهة، وتضارب مدلولاتها من جهة ثانية، لذا عكفنا على ضبط المفهومات وعلاقتها بعضها ببعض، معتمدين على طريقة استخدامها كأساس يحدد المفهوم ويوضح حدوده، فوجدنا أن التراث بصبغته الإنسانية العامة يعبر عن الظاهرة، أمَّا الرواية فقد انتظمت تعريفاتها ضمن نقاط محددة تجمع بينها عبارات: نثر ، فني ، خيالي، كما استخلصت الدراسة استمرار الخلافات حول تعريف الرواية على الرغم من الحدود العامة التي ضبط بها.

تعددت أشكال استلهام الشخصية التراثية، وانتظمت جميعها ضمن الاستلهام المباشر، أو جعلها قناعاً لشخصية معاصرة، وقد رصد البحث أنواعاً عدّة للشخصية التراثية، فتناول منها الشخصيات التاريخية، بنوعيها المباشر وغير المباشر، والشخصيات الدينية ببعديها الموثق والمَصُوغ بمخيلة شعبية، فكانت الشخصية التراثية مقياساً يقيس الحاضر معتمدة على خبرات الماضي، فتقرأ لنا الحاضر والمستقبل قراءة متقنة تقدم مقارنة بين الماضي الذي تمثله والحاضر الذي أقحمها الروائي فيه لتعطي صورة واضحة عن كليهما. أمَّا الشخصيات الدينية الناصحة للمجتمع فدورها بسيط في الرواية، مقارنة مع الشخصيات التي اتخذت الدين ستاراً تصل من خلاله إلى مكاسب شخصية ضيقة، معبرة عن الجهل وسيطرة الوصوليين، فكانت رمزاً لضعف الأمة نتيجة لضعف مكوناتها الأساسية، حيث مكر السلطة وفساد رجال التجارة ووصولية رجال الدين. وقد اتخذت الطبقات الشعبية موقفاً مغايراً من شخصياتها الدينية، فمجَّدت فيها روح الخير، ولاذت

بها هرباً من الظلم الذي لا تملك لنفسها دفعه، كما ساهم التصادم بين الشخصيات الدينية في فهم أوضاع الأمة، حين يُقتل العلمُ الأصيلُ النافع، ويعلو شأن الشعوذات المخدرة للقلب والعقل، وهكذا انقسمت الشخصيات الدينية إلى رموزٍ للخير والشر، يرمز طغيان إحداها على الآخر إلى طبيعة توجهات المجتمع وسير حركة الأحداث فيه.

وقد أفاد الكاتب من استلهام الشخصية الأدبية في نقل حوادث عصرها واستثمار طاقاتها الإبداعية في صياغة الرواية ورفدها بنصوص تحمل عبق التراث وقدسيته، فأعاد قصَّ سيرتها في شكل روائي تتبع مسيرة حياتها، مشيراً إلى اعتماده على الوثائق والكتب التاريخية التي استقى منها معلوماته.

دفعت الخصوصية الفنية للشخصية الأسطورية الكتَّاب إلى استلهامها متمثلين غناها بالدلالات وغياب الرقيب الاجتماعي والديني في التعامل معها، فكانت أداة الكاتب في التعبير عن الواقع، فلوحظ تراجع مستوى البطولات الملحمية للشخصية الأسطورية الحقيقية مقابل نمو الصورة الملحمية للبطل وللشخصيات التي لا تحمل اسماً أسطورياً ولكنها تتمتع في الرواية بصفات أسطورية.

وظفت اللغة التراثية في الرواية بصورة مباشرة أو جزئية، معتمدة على الإيحاء، ومعبرة عن الماضي، فتداخلت الأزمنة في الرواية، وتعددت الأصوات، فعبرت عن الحدث الواحد بصوتين وبرؤية جيلين معاً. وقد جعلها بعض الكتّاب طريقة لمحاكاة الماضي، فتنقل اللغة أحداث اليوم بلغة تاريخية قديمة لتكتسب صفة الحقيقة التاريخية نتيجة لاهتمامها بجانب تراثي دون آخر، كأن يتم الاهتمام بأسماء الأماكن وأسماء المناصب والعادات، فتضفي اللغة على النص الروائي طابعاً تاريخياً يوحي بأن الرواية هي حقبة تاريخية إضافة إلى كونها نصاً أدبياً، فأثمرت طريقة السرد التاريخية في جعل الكاتب حيادياً لا يتدخل في سرد الوقائع -كما نظن- ولكنه يقدم أفكاره بصورة توثيقات تاريخية، في حين تبقى الدلالات والإسقاطات المعاصرة حاضرة بين السطور.

واستوحى بعضهم لغة أدبية وشعرية استثمرت طاقات اللغة الفصحى وخصوصياتها، مزودة الرواية برمزية وتكثيف نصيين ابتعدت فيها عن المباشرة والتلقين. كما حاولت الرواية في استلهامها للغة الدينية أن تظهر مستويات اللغة الدينية المختلفة وتعبر عن مستويات قائليها ومتلقيها في النص الروائي، فأدى حضور اللغة الدينية بأنواعها المختلفة (إسلامية – مسيحية – يهودية) إلى الكشف

عمَّا وراء الكلمات من حوادث ورؤى وأنماط تفكير، كما أدت دوراً نقدياً في نقلها لحديث الروح، ولاسيما في اللغة الصوفية التي استخدمت مصطلحاتها وشخصياتها بصورة رمزية عميقة قدمت آفاقاً لموضوعاتٍ صوفية تمثلت في الأخبار والحكايات، فأصبح لدينا نوعان من الحكايات، معاصر وصوفي قديم، كما استلهمت بعض التوشيحات المسيحية كدليل تستخدمه الشخصية للدفاع عن نفسها، فكانت الرواية مجالاً لتناول التعاليم والطقوس المسيحية من خلال اللغة، أما لغة التوراة فقد أدَّت دوراً في الكشف عن نيَّات العداوة والغدر لدى شرار اليهود، لأن اللغة الدينية تنقل صفات مجتمعاتها وتطلعاتهم، إضافة إلى غرضها الأساس وهو التعبير عن المعتقدات، فكانت التعابير الدينية ملاذاً للشخصيات الخائفة ومشجعاً للشخصيات الثائرة، إضافة إلى دورها في النقد وكشف الحقائق. وعلى الرغم من انتشار اللغة الأدبية والدينية بصنوفها المختلفة، إلا أن الكتَّاب لم يغفلوا اللغة الشعبية الناقلة لأحاسيس العامة، فانتشرت الأمثال بأنواعها المختلفة وبلغت حدَّاً سُيّرت فيه الروايةُ بأكملها بما سمي التوظيف الكلي للمثل، تبعتها لغة الأغاني الشعبية التي صورت الجانب الآخر للبطل، مذكِّرة بأسلوب السيرة، ومعبرِّة عن الحدث بأسلوب شعبي صرف.

أدرك بعض الكتَّاب العرب خطورة الاعتماد على الغرب في السرد ونظرياته لأنها نتاج بيئة مختلفة عن واقعنا، فاستخلصوا من النثر العربي معظم أشكال السرد ذات الأسلوب القصصي، ساعين إلى تأصيل الرواية من جهة، ومؤكدين استمرارية أشكال السرد من الماضي إلى الحاضر من جهة ثانية، وكان للسرود التراثية أثرٌ مهمّ في طبع الرواية بالطابع المحلي المحبب من قلب المتلقي العربي وهواجسه، ولم يكتفوا باستلهام الإطار العام للسرد في السيرة أو ألف ليلة وكتب الأخبار والتاريخ، بل ابتكروا طرقاً جديدة للتعامل مع طرق السرد التراثية، ابتداء من استخدام العبارات الجاهزة وانتهاء بالتوظيف الفني، و لم يكن استلهام طرق السرد التراثية بدافع التأصيل وإثبات الذات فحسب ، بل كان استلهامه ضرورة ملحّة لتكمل الرواية مسيرتها، لأن قيمة العمل الأدبي لا تكمن في المضمون فحسب، بل في كيفية نقله أيضاً، فقد ضاق بعض الكتَّاب ذرعاً بالأشكال الغربية لعجزها عن نقل المضمونات الخاصة بمجتمعنا العربي الذي يملك إرثاً من القصص يعبر عنه بصدق، فاستلهموا أشكال السرد التراثي المختلفة، فحضر الشكل الشعبي ممثلاً في أسلوب السيرة وألف ليلة، ابتداء من الشكل الدائري، مروراً بأسلوب السيرة المعتمد على الأشعار والأغاني، وانتهاء بتوظيف الجزئيات المميزة لهما، إذ أدت نصوصها في بعض الروايات إلى نقل المضمون بصورة مراوغة، فتعاون السرد الروائي مع السرد التراثي في نقل الحدث والتعبير عن مضمون الرواية،

وقد تراوح استلهامها بين الاعتماد على أسلوبها في نقل بعض أحداث الرواية، وحضورها كملمح تراثي يضفي زينة شكلية ويكشف بعض جوانب النص. كما برز السرد التاريخي، فبدت الرواية كتاباً تاريخياً موثقاً، معتمدة على الإحالات والتوثيقات، وسردت أحداثها على غرار الأساليب التراثية في النداءات والمقتطفات التاريخية. ومما تجدر الإشارة إليه أن الهوامش والتوثيقات لم تكن صحيحة في الروايات كلها، لأن دلالتها الفنية كانت الدافع وراء استلهامها، فقد أوهمتنا بحيادية الروائي، في حين نقرأ أفكاره على لسان شخصيات تراثية عايشت الأحداث وتفاعلت معها. وقد ابتكر الكتّاب طريقة أخرى تحيل السرد برمته إلى التراث، فيسرد الروائي روايته بوحي من ذلك المخطوط القديم الذي عثر عليه، وقد يوثق ذلك بمخطوط حقيقي، أو مخطوط من صنع يديه مصوغ ومرسوم بطريقة تراثية، فكان حضور السرد التراثي معلَّلاً في بعض الروايات على الرغم من تبطئته للسرد بالعودة إلى السرد القديم تارة، وإلى طرائق السرد الحديثة تارة أخرى، وقد سلك بعضهم طريقاً ثانية، إذ أخضع السرد التراثي للرؤى المعاصرة، وقد اعترى هذا المسلك هنات تمثلت في استبطان الصيغ التراثية وتعابيرها الجاهزة دون أن توظف توظيفاً متقناً.

أما الوصف التراثي فقد حضر بصيغته القديمة، فاستُخدم لوصف أمكنة وكائنات معاصرة، رافداً الرواية بلوحات وصفية تراثية زينت شكل الرواية أكثر من مضمونها، وقد تميزت لوحات الوصف التراثي بالحركة المعبرة عن دواخل الشخصيات وأثر الجمادات النفسي فيمن حولها.

الجزء الثاني

السرديات العربية الكبرى في الرواية

كلمةٌ في البــدء

د . عيسى علي العاكوب

أستاذ البلاغة والنّقد في جامعة حلب

بسم اللّه، والحمدُ للّه، والصّلاة والسّلام على رُسُلِ اللّه.

أمّا بعد، فإنّه غير خافٍ أنّ فضاء النّقد الأدبي العربي الحديث انشغل كثيراً في الرّبع الأخير من القرن العشرين وما بعد بجدل عميق أحياناً في شأن تأصيل الفنّ الرّوائيّ، وكان شطرٌ من هذا الجدل جزءاً من الاستجابة لحركة الثقافة العالميّة باتّجاه السّرد وتقاناته وحركته الدّاخليّة.

ويقدّم كتابُ الأخ الكريم الدّكتور حسن علي المخلف الذي نقدّمه للقارئ العزيز البرهان على تأثّر الرّواية العربيّة السوريّة بالسّرديّات الكبرى التي حدّد تجلّياتها بالأسطورة والقصص الفلسفيّ والسّيرة الشّعبيّة وألف ليلة وليلة، بعد أن مهّد لذلك بحديث عن مفهومات السّرد والسّرديّة والتناصّ والتّوظيف وصلة الرّواية بالتراث والمصادر الرّوائيّة بين يدي الرّوائي السّوريّ.

وقد انشغل المؤلّف كثيراً بكَشْف "نصّيّةٍ روائيّة" بدت من خلالها الرّواية السّوريّة شديدة الاتّكاء على الميراث السّرديّ العربيّ، وكان لذلك تأثير كبير في إنماء بنية هذه الرّواية وإغناء مادّتها لتغدو نصّاً قابلاً لأوجه متعدّدة من التفسير.

وقد فصّل المؤلّف القولَ في تأثير السّرديات الكبرى في الرّواية السّوريّة، وانتهى إلى جملة من النّتائج المهمّة التي تغني الدّرس النّقدي الرّوائي. ومن ذلك مثلاً أهميّة الدّوافع التأصيليّة لاستلهام التّراث تحقيقاً للخصوصيّة العربيّة في الإبداع الأدبيّ، وكونُ الاستلهام الرّوائيّ للتراث ميلاداً طبيعيّاً لتفاعلات نصّية متنوّعة بين الرّواية السوريّة والتراث، وتفاوتُ نظرة الرّوائيين إلى التّراث.

وقد يختلف المتأمّلُ مع المؤلّف في أشياء كثيرة، لكنّه مطمئنٌّ إلى أنّ فضاء القضايا التي هيّأ نفسه لمناقشتها واسعٌ جدًّا وعلى قدر كبير من التّعقيد والتّركيب والتّنوّع، وجنسُ الرّواية نفسه يأذن للمبدع بمعالجات لا ضفاف لها، وليس من شكّ في أنّ ذلك عقّد المهمّة ونصب كثيراً من الأشراك في طريق الباحث.

وأيّاً كانت النتائج التي خلص إليها الباحث، يظلّ ما جاء به إسهاماً في تقليل المجهول في شأن الرّواية العربيّة السّوريّة، وهو إسهام يثير أحياناً الأسئلة بقدر ما يقدّم الإجابات. وقد بدا المؤلّف في تضاعيف مناقشاته المسائل واعياً دائماً الفَرْضيّاتِ التي شاء التّحقّق منها، وقد مضى يحاورها ويرجع إليها في تضاعيف دراسته.

والحقيقة أنّ ميدان عمل الباحث لم يقتصر على درس المصدر التراثيّ في الرّواية السورية، بل امتدّ ليشمل مناقشات النّقاد ومعالجاتهم لقضايا الرّواية السّوريّة، واجتهاداتهم في المصادر التي عوّل عليها المبدعون الرّوائيّون. وعلى هذا النحو يمثّل ما قدّمه تحليلاً ورصداً لغير قليل من القضايا المتّصلة بالرّواية السّوريّة مضمونات وأشكالَ تعبير.

وحين نقدّم تبصّرات المؤلّف الكريم للقارئ العزيز في هذا الحيّز ، يحدونا أَمَلٌ أن يضيف عملُه إسهاماً جيّداً في رفد حركة النّقد الرّوائيّ العربيّ. واللّه سبحانه هو الهادي إلى سواء السّبيل.

عيسى علي العاكوب

حلب ١٢/٨/٢٠٠٨

مقــدمة

التعلُّق النصي ظاهرة شغلت الساحة النقدية بين مؤمن بنصية الرواية، أي علاقتها بالتراث، ومنكرٍ لهذه النصية بدعوى أن الفن الروائي منتج غربي خالص، وقد وجدنا لهذا الكتاب أهمية، إذ قدم نصوصاً روائية حديثة تناصت مع القديم تحت تأثير التفاعل النصي بدافع من طبيعة تفكير الإنسان العربي تجاه تراثه وماضيه، ولأننا ألفينا نصوصاً تسير في هذا المضمار وتمثله بتماهٍ حقيقي مع مكونات التراث، تتبعنا هذه العلاقة وأشرنا إلى مراتبها وتأثيراتها.

وانطلاقاً من نظرية النص التي تُعنى بتلك العلاقة بين الإنسان وتراثه، وبدافع من قدسية الماضي وحاجة الحاضر إليه، نشرنا شراع هذا المركب الصعب، إذ لا يستطيع مبحرٌ في التراث القصصي العربي أن يهمل جانب الإبداع في السرديات العربية الكبرى، لما لها من تأثير في إبداعاتنا السردية المعاصرة، تأثيرٍ تجاوز المضمون إلى التماهي -أحياناً- مع البناء الفني، ومن هذا الباب جاء حديثنا نافذةً على هذا التفاعل بين السرديات الكبرى والرواية السورية، موطئاً بشرح عن بعض هذه السرديات، كالأسطورة والقصص الفلسفي والسيرة وألف ليلة وليلة.

تظهر التفاعلات النصية ماهية نظرة المبدع العربي وقراءته، فتكشف عن نصية روائية تبدو الرواية فيها متعالقة نصياً مع السرد القديم خارجياً وداخلياً، لتخرج نصاً روائياً تتعدد قراءاته، وصولاً إلى نص أعاد الكاتب تركيبه بعد تفكيكه ليستوعب الثقافات الأخرى بصورة تنمق النص ولا تشوهه.

وإذا انتقلت إلى الأسطورة وجدت تناوباً بينها وبين النص الروائي، في نقل الحدث تارةً، وتواتراً يعتمد على التكرار والرمز تارة أخرى، فيخيم جو أسطوري على مجريات الأحداث يجعل المتلقي ناقداً ومتذوقاً للأحداث، لأن النص الروائي ألقى على عاتق المتلقي تفسير بعض الظواهر اعتماداً على سلطة النص الأسطوري التي خبرَها.

وفي حين شغلت السرديات الشعبية فكر العامة وأخيلتهم، تسربت أيضاً إلى الأدب الروائي بمضامينها ونصوصها المخاتلة، لتمارس سطوتها على عمالقة الرواية بله المبتدئين منهم، الذين امتحنوا السرديات العربية فألفوها غنية بما يحقق لإبداعاتهم الأصالة والتفرد، ويمدهم بنسغ

جديد يُرتشف منه إكسيرُ الحياة، فحاولوا محاكاتها والاستفادة من مدخراتها الثمينة، مما أسهم في تطوير أدواتهم التعبيرية وتنويعها. ولم تكن ألف ليلة وليلة بمعزل عن كل تلك التجاذبات، فلا يمكن الحديث عن أدب مؤثر في العامة والخاصة من دون العروج إلى تلك الفسحة المترامية من الخيال الواسع، التي لو قُدر لها امتلاك لغة ترضي أذواق القدماء لكان لها شأن يفوق التصور قديماً وحديثاً، والحقيقة أن (التآثر) مع ألف ليلة كان بالكلمة والنص، فعنوانها الموظف إشارة إلى اختلاط الأزمنة واستمرار عوالم الليالي، ومفرداتها الجريئة كانت مدخلاً ولج منه الأدباء عالم المحظورات، فتحدثوا عن شطحات جنسية تنكَّر لها المجتمع وعانى سطوتها، وقد استند الروائيون على شفع ألفاظهم تلك بموروث سردي لم يتحرج فيه الجاحظ ولا الأصفهاني من الشطحات الجنسية المختلقة.

كانت الرواية ولا تزال عصية حروناً لا تنصاع لمحاولات التقعيد، لذا حاولنا في كتابنا هذا تبيان ماهية هذا الجنس الأدبي ومدى تداخله مع الأجناس الأخرى من خلال دراسة روايات أبت الاندراج تحت نوع بعينه، إباء أقرَّ دارسو الرواية أنفسهم بصعوبة اختراقه أو ترويضه، فأثمرت هذه المناقشات الإبانة عن مسالكَ جديدةٍ في توظيف التراث تكشف عن امتدادٍ للمتن السردي مساوٍ لطول المقامات التي تشكل وحدات قصصية مستقلة، واكتشاف تعالقات جديدة بين عناوين الرواية والأسفار الخالدة، كـ(رسالة الغفران)، وفي فضاءاتها الزمانية والمكانية أيضاً.

وسيشعر القارئ في نهاية رحلته متشعبة المسالك أنه أصبح أكثر قرباً إلى فهم سردياتنا العظيمة، وأنه بحاجة إلى قراءتها مرات ومرات ليعرف فحواها وفحوى أهدافها.

وحالنا كحال المتلقي الذي فهم أنه ينبغي أن يفهم السرديات مجدداً، فلا ندعي الكمال، ونأمل أن يكون نقصنا نقصاً يحث على الكمال.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

مفهومات
السرد - السردية - التناص - التوظيف

في السرد Narrative:

تتعدد تعريفات السرد وتختلف وجهات النظر حوله، لكن الناظم الأبرز لكل تلك التعريفات هو النظر إليه بأنه طريقة في نقل وتقديم الأحداث، وبالنظر إلى الأصل اللغوي للكلمة نجد أن السرد هو: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً "إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلام النبي ﷺ: لم يكن يسرد الحديث سرداً. وسرد القرآن: تابع قراءته"[١]. وقد اعتور هذا المفهوم التراثي للسرد الكثير من التغير والتطور، فقد أضحى يطلق على "العملية الروائية التي يقوم بها الراوي والصيغ أو التراكيب الواردة في بناء النص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزمن الذي تقع فيه الأحداث"[٢].

فالسرد هو الكيفية التي يُقدم من خلالها المحتوى أو المضمون الروائي، وهذه الكيفية تتكون من المكونات السردية لأي رسالة بين مرسِل ومتلقٍّ، فهي تتكون من: المرسِل (الراوي)، والرسالة (المروي)، والمرسَل إليه (المروي له). وللسرد بحسب موقع الراوي منه نمطان سرديان هما: السرد الموضوعي الذي يكون فيه الراوي عالماً بكل شيء حتى ما يدور في فكر الشخصيات الأخرى، والسرد الذاتي الذي تقتصر معرفة الراوي فيه على ما يجري أمامه ويُخبر به من أحداث ومعارف في الرواية. ويلقي تودوروف على هذين النمطين اسم الرؤية الداخلية كمقابل للسرد الموضوعي، والرؤية الخارجية كمقابل للسرد الذاتي.

وإذ كنا قد عرضنا بإيجاز شديد لتطور مفهوم السرد بين القديم والحديث، فلا يفوتنا أن

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٦، الجزء السادس، مادة (سرد)، صـ٢٣٣.

(٢) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، صـ١٤٥.

هناك من لم يكتفِ بوصف السرد بأنه كيفية تقديم الأحداث في الرواية، بل ذهب إلى أن "الرواية هي سرد قبل كل شيء"(١)، وبذلك لا تكون مجموعة الأحداث والأفكار التي تطرحها الرواية هي الأهم، لكن الأهم هو الكيفية التي تُقدم من خلالها الأحداث والشخصيات، وطريقة بناء الرواية لتكون قادرة على الإقناع والإمتاع في آن معاً، ففي حين تعبر حكاية الحكاية عن المحتوى، فإن السرد يعبر عن طريقة عرض وتقديم ذلك المحتوى.

ولنا هنا بعض التحفظ على ما سبق من القول، فبما أن السرد هو الرواية، والرواية قادرة دائماً على التجدد وتتجاوز نفسها باستمرار، فإنه يبدو عسيراً أن يحيط الباحث بالسرد علماً وخبراً، وأن يحصر الكلام حوله في سطور قليلة، بل إنه من الإجحاف أن نحاول وضع تعريف شامل للسرد، فهو كماء النهر لا نستطيع أن نستحم به مرتين، وقد أوردنا بعض الكلام حول مفهوم السرد، محاولين تقريب المفهوم من الأذهان، ولا نزعم أننا نعرِّفه تماماً.

في السـردية Narratology

الحديث في السرد ومكوناته وأنـماطه يقـود بعفـوية إلى حـديث ممـاثل عـن مفهـوم السردية Narratology الذي اشتقه تودوروف عام ١٩٦٩، وأسس لمفهومه الناقد الروسي فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وتحددت أبعاده وتقعدت قوانينه الناظمة واستقام مفهومه الثابت على يد جيرار جينيت في كتاباته حول السرد وخطاب السرد، فالدراسات النقدية الحديثة تنظر إلى السردية على أنها انتماء النصوص إلى جنس أدبي نثري هو (السردية) التي لا تبتعد كثيراً عن مفهوم السرد كما بسطنا فيه القول آنفاً، ذلك الجنس الأدبي النثري الذي يشكل السرد (بمفهومه التقني بأنه تتابع وتوالٍ في عرض الأحداث) العمود الفقري لمادته القصصية أو النصية.

وكلمة (سردية) أو (سرديات) تطلق في الغالب على كتب التراث القصصي الشعبي منها والرسمي، وقد امتلك التراث العربي نصيباً وافراً من تلك السرديات التي تشغل مركزاً مرموقاً بين الآداب العالمية، ومنها أمـات الأسفار الخالدة كـ (ألف ليلة وليلة) و (سيرة الأميرة ذات الهمة) و (تغريبة بني هلال) و (رسالة الغفران) و (حي بن يقظان) و (ملحمة جلجامش) وغيرها الكثير مما تزخر وتفخر به المكتبة العربية من نفائس تركت أثرها في كتابات الكثير من

---

(١) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص٢٨.

الكتاب العالميين قديماً وحديثاً، واعترف الكثير منهم باستلهامه لفنياتها السردية العظيمة، فلم ينج منها (غوستاف لوبون) أو (دانيال ديفو) أو (دانتي) أو (استندال) أو(فلوبير)، كذلك مارست سطوتها على كتابات الكثير من الروائيين العرب كنجيب محفوظ و هاني الراهب وعبد الكريم ناصيف والطيب صالح وغيرهم من الروائيين الذين التفتوا إلى تراثهم السردي فألفَوه غنياً بما يحقق لإبداعهم الأصالة والتفرد ويمده بنسغ جديد يرتشف منه إكسير الحياة، فحاولوا محاكاته والاستفادة من مدخراته الثمينة، مما أسهم في تطوير أدواتهم التعبيرية وتنويعها. وفي الوقت نفسه أدخل هذا الاستلهام للتراث والتماهي معه الرواية المستلهمة في مأزق التجنيس، فراحت تتداخل مع أجناس سردية أخرى قريبة، كالمقامة والحكاية والسيرة والرسالة الفلسفية، وهذا لا ينطبق على الروايات التي استلهمت الأسطورة وعناصرها من شخصيات وأحداث وسرد، فقد بقيت تلك الروايات بمنأى عن الانجراف وراء الشكل المستلهَم، وحافظت على خصائصها الفنية الروائية جلية واضحة، واكتفت بتقديم الأحداث والشخصيات الأسطورية من خلال الإطار الروائي العام الذي تنتمي إليه الرواية، فلم تستطع الأسطورة، على الرغم من حضورها الطاغي في بعض الروايات، أن تنزاح بالرواية عن مسارها، وتنأى بها عن عرشها الذي تتربع فوقه غير آمنة ولا مطمئنة.

مفهوم التناص:

لفتت ظاهرة التناص عناية باحثي الأدب منذ ستينيات القرن العشرين ، وقد تبلور هذا المفهوم بشكله الحديث وآليات اشتغاله واتجاهاته على يد رواد الشعرية، ونخص منهم جوليا كريستيفا ورولان بارت، ومن نافلة القول التذكير بأن كريستيفا بلورت في نظريتها عن التناص تطبيقات ميخائيل باختين في دراسته شعرية دوستويفسكي. وقد تحدث بعض الباحثين العرب عن أصول عربية لنظرية التناص، ومنهم حسين جمعة في كتابه (المسبار في النقد الأدبي) ، وعبد الملك مرتاض الذي عدّ السرقات الأدبية والمعارضات الشعرية أساساً انبنت عليها نظرية التناص، أو على الأقل نوعاً مبكراً من أنواع التأسيس النظري والعملي لهذه النظرية.

وليس ما يهمنا في هذا المجال إشكالية رد النظرية إلى أصول عربية، بل البحث عن آليات التناص وطرائقه وأنواعه واتجاهاته، لما لذلك من أهمية كبرى في عملية التوظيف الفني للتراث، فالتوظيف "نوع من انواع التناص Intertextualite يحدث بصورة

مقصودة"[1]، لذلك سنوجز القول حول هذا المفهوم تاركين الخلافات حول تأصيله، محاولين تقديم خلاصة نافعة لهذا المفهوم.

للتناص تعريفات متعددة تحمل كلها معنى واحداً يمكن إيجازه بأن كل نص يتكون "كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[2]، ويعرف أيضاً بأنه تلك العلاقة التي تنشأ بين مجموعة غير محددة من النصوص مع نص محدد، ويعرف النص بأنه: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[3]، وعلى هذا يصبح التناص عبارة عن وجود علاقة بين النصوص بطرائق وسبل مختلفة، ظاهرة أو خفية، وقد رصد محمد مفتاح بعض المفهومات القريبة من التناص، التي تتماس معه بشكل أو بآخر، ومن هذه المفهومات: المعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقة الأدبية، والمناقضة، كما يميز بين أنواع التناص، كالتناص الضروري والاختياري.

وللتناص آليات وأشكال متنوعة، كآلية التمطيط أو التوسيع التي تعتمد على الاتساع بالنص المتناص عن طريق الجناس والشرح، والاستعارة بأنواعها، والتكرار، وغيره.. وآلية الإيجاز وهو عبارة عن "إحالات وإشارات سريعة ورمزية تحيل إلى واقع أكبر يطول الحديث عنه، فيُكتفى بالإشارة إليه"[4]. وللتناص كيفيات يحددها محمد مفتاح، فـ "التناص.. إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانه"[5] ، كما يميز حسين جمعة في (المسبار) بين أنواع التناص واتجاهات اشتغاله فيقسمه إلى:

١ - تناص خارجي مع الإرث الثقافي الوافد إلى المبدع من أي مكان خارج ذاته، وهنا على المبدع أن يتكيف مع هذا الإرث متنخلاً منه ما يحتاج إليه، ومكوناً صوراً مستمدة منه، لكنها مغايرة له.

٢- تناص ذاتي (داخلي): وفيه يتم التفاعل مع نصوص المنشئ ذاته، لغةً وأسلوباً ونوعاً، وهذا التناص طريقة نقدية راقية، وهو أقصى ما انتهت إليه التناصية، فالناصّ يمارس عمليةَ

---

(١) حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، دمشق، دار الأوائل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، صـ٤١.

(٢) مجموعة مؤلفين، آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، صـ٩٨.

(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، صـ١٢٠.

(٤) تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، صـ ١٢١ الى ١٣٠.

(٥) تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، صـ ١٣١.

تفكيك نصِّه ليعيد تركيبه[1].

ويرصد أيضاً شكلين من أشكال التناص، هما التناص المباشر و التناص غير المباشر.

ويحدد سعيد يقطين علاقة الرواية بالتراث من منظور التناص، فيميز بين أشكال هذه العلاقة وطبيعة المصطلح الملائم للتعبير عنها، فالتفاعل النصي (hypeertextualite) هو نوع يمتاز من غيره من أنواع التناص بسبب طبيعة العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين أولهما سابق (hypotexte) والثاني لاحق (hypertexte)، والنص اللاحق يَكْتُبُ النصَّ السابق بطريقة جديدة، ولما كان النص القديم (السابق) متصلاً بالتراث، والنص الجديد (اللاحق) يدخل في نطاق الرواية، فقد تعين البحث في علاقة الرواية بالتراث من هذه الزاوية.

وللتعلق النصي أشكال داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم، وهي:

١ – علاقة الرواية بالسرد القديم = التعلق النصي.

٢ – علاقة الرواية بالنص التراثي = نصية الرواية.

٣ – علاقة التفكير العربي بالتراث = التفاعل النصي.

٤ – علاقة العربي بتراثه = نظرية النص.[2]

وهكذا يهيئ لنفسه عبر دراسة التناص سبل الانتقال من الخاص إلى العام من خلال التنقل عبر أشكال التعلق النصي، وهذا مجال جديد تفتح نظرية التناص بابه مشرعاً.

هذه بعض آراء النقاد حول التناص، وهم كما هو واضح مما سبق يستقون هذه الآراء من منجزات النقاد الغربيين، مع محاولة بعضهم التوفيق بين النظرية الحديثة والإرث النقدي العربي، كما هي الحال عند حسـين جمعـة وعبد الملك مرتاض، بينما يقف سعيد يقطين موقفاً وسطاً محاولاً الأخذ من كل ثوب بطرف، منطلقاً من فهمه الدقيق لمفهوم المثاقفة.

---

(١) حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي ، دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، صـ١٤٩ إلى ١٥٣.

(٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية ، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، صـ ٩-١٠-١١.

هذا باختصار شديد عرض موجز وميسر لمفهوم التناص كما فهمه كبار النقاد العرب، آثرنا إثباته في مقدم هذا البحث لما له من أهمية قصوى في دراستنا لحضور التراث في الرواية، وأثر هذا الحضور في الشكل والمضمون الروائيين، والدلالات المترتبة على هذا التجلي المدهش لعناصر التراث ومكوناته في أثناء الرواية.

التوظيف.. مفهومه ودوافعه وآلياته:

إذا كانت الثقافة مرآة الأمة، فإن التراث سمْتُها الأصيل الذي يعطيها أفضل الانعكاسات وأكثرها إشراقاً على سطح تلك المرآة، وبسعي جادٍّ لنقل الماضي والتعامل معه بواقعية لجأ المبدعون إلى أسلوب التوظيف لخلق زمنٍ مختلفٍ عن الماضي والحاضر، زمنٍ يستلهم رؤى الماضي ومعطياته ثم يشحنها برؤى الحاضر مشكلاً ترنيمة مؤثرة تستقطب المتلقي وتخاطب أفكاره وعواطفه.

ولأن التوظيف نوع من أنواع التناص الواعي، فقد جعله الروائي طريقته المثلى لانتقاء مواد تراثية تؤمن له قسطاً وافراً من الدلالة والرمز، فالتوظيف عملية استحضار واعية لمفردات التراث تهدف إلى بث الحياة والإبداع في رفات النصوص الميتة. ولا تقل دراسة دوافع التوظيف أهمية عن دراسة أقسامه وآلياته، لأنها شرحت انعكاساته على النص الأدبي، فأصبح الكاتب يعبر بالتراث لا عنه، في صيغة توافقية تبرز التراث عاملَ جذبٍ وتفاعل، فلا يمكن تفسير التوظيفات التراثية بمعزل عن السياقات الموضوعية الأخرى التي تؤطرها.

ازداد الاهتمام بالتراث في العشرينيات، إذ انبرت لتوظيفه أقلام قصصية استوحت من ثقافتها وثقافة مجتمعها مادة غنية بالرموز المؤثرة أخذت طريقها إلى النص الأدبي ومتلقيه.

وعلى الرغم من أن بعض الكتاب مزج في توظيفه التراثَ بين خدمة التوظيف لاستراتيجيات النص ومواقفه الخاصة، إلا أن ذلك لم يخرجه من دائرة النفع لكون الكاتب جزءاً من الثقافة الموظَّفة.

لقد حقق التوظيف عملية الإحياء الحقيقية للتراث من خلال نشره بين الناس وتفعيلهم في قراءة نصوصه، وبذلك انتقلت النصوص من الجمود والعَرَضِ إلى نصوص متداولة مؤثرة وفاعلة.

آليات التوظيف وفنياته:

لا يمكن التصدي لموضوع يمس الخصوصية الثقافية لمجتمع من المجتمعات من دون امتلاك الدراية التامة بمكوناته، وإلا غدا التوظيف إما تحنيطاً للنص، أو تزييناً في غير محله، لذا ينبغي التدبرُ في آليات التوظيف كي تؤدي الدور المنوط بها في إثارة فتنة التجاذب بين النص ومتلقيه، ومن آليات التوظيف نذكر:

١ - توظيف النصوص الأصلية، لما فيه من فائدةِ الأخذِ من المنبع بما يسمح بتعدد القراءات والتأويلات.

٢ - المعرفة بطبيعة النصوص الموظفة ومدى سلامتها، لأن النص العربي تعرض للدس والتحريف.

٣ - فهم الاختلافات الأدبية والسياسية والدينية على حقيقتها، وعدم قياسها على تجاذبات الحاضر واختلافاته، لأن اختلافات الأجداد كانت في زمن قوة بتأثير داخلي، أما اختلافاتنا اليوم فهي في زمن ضعف وبتأثير خارجي.

٤ - فهم المادة الموظفة، لما فيه من فائدة في تقديم شروح نصية داخلية تقرب النصوص وتزينها.

أما تقنية التوظيف فيمكن حصرها في مستويين:

١ - مستوى الفهم، أي معرفة التراث بصورة متكاملة.

٢ - مستوى التوظيف، أي توظيف الفهم السابق في نصوص إبداعية تعالج مشكلة معاصرة بطريقة تشي بتذوق حقيقي للتراث وللنص المعاصر.

ولا بد من التذكير أن التوظيف على بساطته يتطلب التعاملُ معه الحذرَ والدربةَ، خشية أن تتحول مفردات التراث إلى زيادات استعراضية تزيينية في نص تُرتجى منه المنفعة والمتعة في آن معاً.

علاقة الرواية بالتراث

يذهب الكثير من الباحثين إلى أن الرواية فن غربي صرف لا يمكن بأي شكل من الأشكال رده إلى أصول عربية أو حتى شرقية، فهم يرونها فناً سردياً وافداً على ثقافتنا العربية، التي وإن امتلكت فناً حكائياً فريداً وتراثاً سردياً عامراً بالروائع، إلا أن العرب لم يتوصلوا في تاريخهم وفي مجمل تراثهم إلى إبداع فن روائي بالمعنى الدقيق والمعاصر للكلمة.

وهذا الرأي وإن حمل في طياته الكثير من الواقعية والموضوعية والصحة، فإنه لا يخلو من شطط وتعسف نراهما بيِّنين فيه، لأن التراث العربي ينبغي أن نتعامل معه بعقلانية، فنحكم عليه من خلال منظور الأنساق الثقافية السائدة زمنَ كتابة هذا التراث، وليس من خلال النظرية السردية المعاصرة التي وضع الغرب أُسسَها، ولأن التراث العربي أغنى مما نتصور، وما وصلنا منه إلا النزر اليسير، وهذا النزر أبعد من أن يحيط به دارس، فكيف لباحث يدعي الموضوعية أن يجزم بخلو التراث من أعمال سردية قصصية تمتلك مقومات فنية تؤهلها لأن تكون أساساً للرواية.

ونقول –حتى لا يُظنَّ أن الدفع بالنفي سببه العجز عن الإثبات– إننا نرى أن التراث العربي زاخر بإنجازات سردية ظلت الرواية عالةً عليها ردحاً من الزمن، وما زالت تنهل من ذخائره، فمن تداخل الحكايات في ألف ليلة وليلة، إلى الغرائب والعجائب في السيرة الشعبية، إلى فن التراسل بين الأدباء، كما بين الحريري و الواسطي، إلى الأسفار والرحلات الواقعية أو الخيالية الفلسفية كما في رسالة الغفران والتوابع والزوابع، إلى البنية القصصية المتكاملة في حي بن يقضان، والكثير الكثير مما يطول الحديث عنه ولا مجال لذكره، كل ذلك كان مجالاً للتوظيف اشتغلت الرواية على استثمار ثرواته اللغوية والأسلوبية والشكلية والفنية.

هذا التصور لعلاقة الرواية بالتراث يضعنا أمام مهمة أكبر تتمثل في تبيان أشكال تمظهر هذه العلاقة وتجلياتها، إذ يعد التراث محيطاً ثقافياً واجتماعياً يحتضن الإنسان، وهذا الإنسان هو الهم الأكبر للرواية في جميع مراحل إبداعها وتلقيها، فهو مبدعها، ومادتها، ومتلقيها.

فالعلاقة بين الرواية والتراث تأتي في المقام الأول من خلال علاقتهما (الرواية والتراث)

بالإنسان، فهو من جهةٍ حاملٌ لهذا التراث، ومن جهة أخرى مبدعٌ لهذا الفن الروائي، فلا بد أن ينعكس هذا الإرث الثقافي والفكري فيما يقدمه من إبداع، وذلك لأن النص الجديد ما هو إلا مزيج محكم النسج من نصوص سابقة.

وغني عن القول: إن التراث العربي حقق حضوراً كبيراً في الآداب العالمية -قبل العربية-، فقد أصبحت "حكايات السندباد جزءاً هاماً من التراث القصصي العالمي"(١).

ولعلاقة الرواية بالتراث أشكال عدة، فهي بحسب موقف الكاتب:

١ - أن يوظف الروائي معطيات التراث توظيفاً قصدياً واعياً، يعمد فيه الكاتب إلى استلهام المادة التراثية وإدراجها ضمن سياق العمل الروائي، إيماناً منه بضرورة الاستفادة من هذه المنجزات الحضارية، واعترافاً ضمنياً بأهميتها، فيوظفها لتشكل مع الرواية نسيجاً متجانساً متآلفاً.

٢ - أن يدخل العنصرُ التراثي في النسيج الروائي بشكل آلي وعفوي، وغير مقصود لذاته، أي أن هذا الاستلهام غير غائي، ويحدث في غفلة من الكاتب، فتُستحضرُ الأمثالُ والقصص والحكايات والخرافات والأغاني الشعبية التراثية من دون أن يكون للأديب نية تعمد إدراج العناصر التراثية، أو قصدية واعية وغائية في ضرورة إعادة الاهتمام بالتراث، وهنا نقترب كثيراً من المفهوم الأعم والأشمل للتوظيف، وهو مفهوم التناص الذي يعد التوظيف نوعاً مقصوداً من أنواعه، ونفسر ذلك بأن العناصر المستلهَمة أصبحت بحكم اعتياد الكاتب عليها شيئاً من فكره وذاته ولغته، فتندرج في أعماله وتنساب في إبداعه بغير نية، وفي هذه الحالة يكون التراث أقرب إلى نفس المبدع، بل إنه ليختلط بها، فلا نعلم أيهما يقدم الآخر؟!.

وللرواية إزاء التراث مواقف عدة، فهي بحسب مستوى تعاملها معه، ومدى امتلاك كل منهما لزمام المتن السردي، وقدرته على تطويع الآخر للاندراج فيه والتماهي معه، في ثلاث مراتب:

١ - الرواية فوق التراث:

وفيها يكون التراث عنصراً بسيطاً من عناصر الرواية، أو نعتاً واسماً لأحد عناصرها، فقد نجد شخصيةً ما تراثيةً، أو لغةً تراثيةً، أو... أما البناء العام والجو العام فهو بناء الرواية وجوها

(١) محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، صـ١٦.

بما ترسمه من عوالم وما تقدمه من أحداث، وهنا نستطيع القول: إن الرواية أكبر من التراث، (الرواية > التراث).

٢ - الرواية أمام التراث:

هذا النوع من العلاقة تكون فيه الرواية نظيراً للتراث، ويكون التراث كفواً لها، فتطرح الرواية ما لا ينفعها، ويفرض التراث بضاعته النفيسة، وتستجوب الرواية التراث، فتميز خبيثه من طيِّبه، ويدور بينهما حوار شائق، ينمي قدرة الرواية على التواصل مع الماضي، إلى جانب ارتباطها الوثيق بالحاضر، وهذا لا يكون إلا لروائي ذي قدرة إبداعية ونقدية كبيرة، فيجعل من استلهامه لتراثه وموروثه جسراً يصله بالماضي من دون أن يقطع صلته بحاضره وواقع مجتمعه، وفي هذه الحال تكون الرواية مساوية للتراث في مستوى حضورها وفاعليتها على امتداد المتن السردي للعلم الروائي، (الرواية = التراث).

٣ - الرواية تحت التراث:

أي أنها واقعة تماماً تحت تأثير التراث، فتتماهى مع الشكل والمضمون التراثيين، وتفقد في استلهامها للتراث الكثير من خصائصها ومقومات انتمائها إلى الجنس الروائي، فتنقاد كلياً إلى الانضواء تحت عباءة التراث، وبذلك تكون أقل فاعلية وقدرة على الظهور كرواية. إلى جانب ذلك فإنها تتسبب بإشكاليات كبيرة بالنسبة لموقف المتلقي الذي يتردد في قبول ما يقرأه على أنه رواية، ويذهب بعيداً في محاولة الوقوف على ماهية الجنس الذي تنتمي إليه، وفي هذه الحال تصبح الرواية أقل من التراث، (الرواية < التراث).

ومن ملاحظة ما سبق نجد أن الرواية في موقفيها الأول والثاني لا خوف عليها، بل إنها تصبح في النوع الثاني أكثر إمتاعاً من خلال قدرتها على تطويع المجمل التراثي ليصبح علامة فارقة في تشكيلها العجيب، فتنتج علاقتها التشاركية التفاعلية بالتراث نوعاً خلاسياً يحمل في ثناياه أصالة التراث وطرافة الحداثة والمعاصرة.

لكنها في موقفها الثالث تكاد تختفي تماماً، ولا يعدو موقف الكاتب أن يكون قد اتخذ التراث "نصاً مطيةً لتمرير شيء عن الواقع وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم نصاً جديداً، ولكنه قدم نصاً قديماً على أنه جديد، أو نصاً جديداً يتخذ مظهراً قديماً "(١).

(١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، صـ٢٦٤.

والمتأمل في تاريخ الرواية العربية يجد أنها بدأت متأثرة بالغرب، وبقيت تابعة في طرائقها للنموذج الغربي للكتابة زمناً، لكنها في فترات لاحقة صارت تنحو منحى مغايراً باعتمادها على معطيات الواقع الاجتماعي كمصدر للإلهام، ثم التفاتها بعد ذلك نحو التراث بوصفه رافداً أكثر تعبيراً عن الذات العربية من الشكل الغربي المحض، فأخذت تعتمد عليه كمعبر عن ذات المبدع وتاريخ وثقافة المتلقي في الآن نفسه، ولا غرابة إذا وجدنا التراث يقف والمؤثرات الغربية جنباً إلى جنب في الرواية الواحدة، وسبب ذلك أن الرواية لما تنفلت بعد من قيد التأثر بالنمط الأوروبي للكتابة، وإن ركنت إلى التراث مستفيدة ومستلهمة، فالرواية العربية "في تفاعلها مع النموذج الروائي الغربي ظلت موصولة بالتراث السردي العربي بشكل أتاح لها الاحتفاظ النسبي بأنساق ثقافية وحقول رمزية واسعة لأصالة المحكي العربي"(١).

وقد مرت عملية التوظيف الفني للتراث في الرواية العربية بثلاثة أطوار، هي:

١ - تقديم الرواية بشكل تراثي كامل يلفها من أولها إلى آخرها مع إحداث تغييرات في المضمون ليلائم الواقع المعاصر، وليكون فارقاً بين الماضي والحاضر، ومن أبرز أمثلة هذا الطور (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي، و (رسالة الراح والأرواح) لبشير فنصة.

٢ - الاستفادة من تقنيات السرد الحكائي التراثية كدائرة الحدث الحكائي في (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(دار المتعة) لوليد إخلاصي، وتقنية التراسل وعرض الأحداث وتنميتها من خلال الرسائل، كما في (السبع الأشهب) لنادر السباعي، والعجائب والغرائب في السيرة الشعبية كما في رواية (حكاية الأمير سيف والأميرة شامة) لفؤاد حجازي، و رواية (تشريقة آل المر) لعبد الكريم ناصيف.

٣ - مرحلة البحث عن بذور وجذور روائية في التراث السردي العربي، والاعتماد عليها في محاولة صوغ نظرية سردية روائية عربية، تؤصِّل للفن الروائي في الأدب العربي، وتنتج مفهوماتٍ وأسساً تتناسب مع خصوصية الذات العربية، وتتماشى في الوقت نفسه مع متطلبات الحياة المعاصرة، فلا يموت الذئب ولا يفنى القطيع، كما يقول المثل، وذلك بتناول أهم الظواهر القصصية والسردية في التراث العربي، ومنها: ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، والمقامات، والقصص الفلسفي، وآثار المتصوفة.

---

(١) أحمد فرشوخ، حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص١٨٤.

دوافــع ورؤى

دوافع الروائي السوري إلى استلهام التراث:

انقسم الكتَّاب على أنفسهم -كما النقاد- بين متبِع النمط الغربي في الكتابة، وآخر داعٍ إلى العودة إلى التراث وتوظيف معطياته الجمة، وذلك بسبب دوافع عدة أسهمت في نكوص الكاتب نحو تراثه بعد أن ضل في افتتانه بالغرب زمناً ، فقد تضافرت العوامل الثقافية والسياسية والاجتماعية التي مرت بها الذات العربية في النصف الثاني من القرن العشرين في تكوين حركة ارتداد واسعة نحو التراث، وشكل هذا الارتداد ظاهرة واضحة في النسيج الروائي اصطلحنا على تسميتها بـ(الردة) ، ومن هذه الدوافع:

١ - دوافع فنية:

وجد الروائي نفسه ملزماً -وهو المهموم بقضايا مجتمعه، ومعاناة إنسان هذا العصر- بإيجاد الطرائق الملائمة للتعبير عن روح الواقع وملامسة معاناة الإنسان وهمومه، وهذا لا يتم على وجهه الأكمل إلا بأدوات نابعة من صميم الواقع المعيش، إذ لا تجدي الطرائق المستوردة أو الوافدة إلى ثقافتنا في حمل معاناتنا، فكان البحث عن بديل أكثر قرباً من ثقافة المجتمع العربي وتاريخه، نتيجة حتمية لتلك المقدمات.

وقد قدم التراث العربي بمكنوزاته النفيسة مغريات لا تُرد جذبت الكاتب نحو الاستفادة منها لرفع السوية الأدبية لإنتاجه، وحمل الكتاب والنقاد معاً على قراءة هذا التراث وتقديمه من خلال منظور جديد يُعنى بتبيان قدراته الفنية العجيبة التي تفتقت عنها النصوص السردية التراثية، مما دفع بالروائيين إلى التوسل بالطرائق التراثية لبلوغ نوعٍ جديدٍ من الكتابة الروائية، تنطلق من التراث وتواكب الحداثة.

٢ - دوافع سياسية واجتماعية:

كان الرجوع إلى التراث ضرورة لتعزيز الشعور بالذات العربية في مواجهة الانحلال في الثقافة

والفكر الغربيين، فقد واجهت الشخصية العربية خطر تغريبها ومحوها، ومحاولة طمس معالم الثقافة العربية على يد الاستعمار الغربي الذي حاول فرض شخصيته وثقافته ولغته على شعوب البلاد المحتلة.

فكان أن تشكلت لدى الأدباء ردة فعل عكسية تمثلت بحركة ارتداد واسعة نحو التراث العربي لمحاولة استعادة ألق الأمجاد في مواجهة هزيمة الذات أمام نفسها وأمام الآخر في معركة الحاضر، فصارت العودة إلى التراث نوعاً جديداً من أنواع الجهاد الثقافي المشروع، والممانعة ضد أشكال الهيمنة التي تحاول فرض ثقافة المحتل ولغته وفكره على المجتمع العربي. وقد تنامت حركة (الردة) نحو التراث بشكل كبير بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، حين فقد الإنسان العربي آخر ومضة أمل باستعادة مجد الحاضر، أو على الأقل استعادة الثقة بالنفس، فآثر النزوع نحو الماضي ليعيد لذاته المهزومة شيئاً مما فقدته في صراع الحاضر، وليعطي نفسه شيئاً من التوازن المطلوب للاستمرار، ويعتد بسلاح جديد أكثر قرباً من نفسه وأكثر ثباتاً في ميدان الصراع الثقافي.

إلى جانب ذلك فإن فقدان الثقة بالمستعمر وما يدعو إليه من حضارة بان زيفها وتكشّف للعربي أنها لا ترضي سوى مصالح المستعمر، أسهم في تسريع خطا العودة نحو التراث والبحث فيه عما يمكن أن يكون بديلاً لبضاعة الغرب المزجاة، فوجد الكتّاب في التراث خير معين وخير عزاء.

رؤى النقاد والروائيين حول الرواية:

ذهب النقاد والروائيون في نظرتهم إلى الرواية مذاهب شتى يمكن أن تنتظم تحت ثلاثة آراء جامعة، تختلف فيما بينها في طبيعة النظر إلى الرواية، على غرار الخلافات السابقة حول نشأة الرواية، و أصالة هذا الفن في الأدب العربي، ويمكن أن نجمل هذه الآراء كالتالي: الرأي الأول يرى أن الرواية ذات جذور عربية، ويقابله رأي آخر مخالف له تماماً ويفترق عنه في غير وجهة، وهو الرأي القائل بأن الرواية ذات جذور غربية، وهناك رأي ثالث وسط بين حدين، يكاد يجمع بينهما ويوفق ما اختلف ويشذب ما نشز، ونراه إلى الحق أقرب، وهو الرأي القائل بأن الرواية ذات جذور عربية متأثرة بالشكل الغربي.

الرواية ذات جذور عربية:

يرى أصحاب هذا الرأي أن الفن الروائي وثيق الصلة بالجذور القصصية الأولى التي تضرب عميقاً في التراث السردي العربي، وأن للعرب تراثاً سردياً حكائياً كبيراً شكَّل البذرة الأولى التي انطلقت منها الرواية العالمية، فتاريخ الرواية يعيدها أحياناً إلى دانييل ديفو في (روبنسون كروزو)، وهذه الرواية واضحة الصلة والتأثر بقصة حي بن يقظان لابن طفيل، وإذا ذهبنا مع القائلين بأن ظهور الرواية يعود إلى ما قدمه ميخائيل سرفانتس في (دون كيشوت)، فإن هذه الأخرى لا يمكن إغفال مظاهر تأثرها بالآثار العربية، وأينما ذهبنا في تتبع الإرهاصات الأولى للرواية فإننا لا شك سنجدها عالة على ما قدمه التراث السردي العربي من عجائب ونفائس أدهشت العالم، كحكايات ألف ليلة، وقصص الحيوان، والقصص الفلسفي،، فالرواية نهضت "أساساً على تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة.. فالحكاية بقيت نسغاً يتصاعد في جسد القصة والرواية "(١)، وقد شكل هذا المخزون الثري مصدر الإلهام الأول للكثير من نوابغ الأدب الغربي، ومنه استلهموا روائعهم الخالدة، واعترفوا برفيع مقامها وعلو شأنها، في حين بقي الكثير من العرب ولفترة طويلة يصنفون ألف ليلة ضمن قائمة الأدب المحظور الذي يخدش الحياء ويشجع على الفسق والفجور، بالإضافة إلى ضعف اللغة التي كتبت بها الليالي، التي احتوت الكثير من العامية، وبعد أن عاينوا افتتان كتاب الغرب بها واستثمارهم لتقنياتها راحوا يحاولون تكفير آرائهم السابقة، وتسابقوا إلى امتداحها والنبش عن محاسنها التي غيبها عنهم تعاليهم على تراثهم زمناً.

ويرى أصحاب هذا الرأي أنه من المهم أن نأخذ بعين الاعتبار فارق الزمن، واختلاف المجتمعات والأذواق، وتغير المنظومة المعرفية، واختلاف الأنساق الثقافية، والحذر كل الحذر من الذهاب نحو الفهم الخاطئ لقصدهم عندما يقولون إن العرب امتلكوا البذور الأولى للرواية، فذلك لا يعني أنهم كتبوا الرواية. إن أدب العصر الوسيط قد شهد تشكل الفن الروائي على يد العرب، قطعاً لا، فلا يقول بذلك إلا جاهل أو متجاهل، فالرواية بمفهومها الحديث تختلف عن الرواية التي كتبت في عصر سرفانتس، فكيف تكون الحال إذا ما تعلق الأمر بما هو أبعد من ذلك زمنياً؟!.

وهنا ننبه إلى أن المقصود بامتلاك الجذور العربية الأولى للفن الروائي، لا يعني البتة أن أدب

(١) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، صـ١٨.

العصر الإسلامي الوسيط شهد نشأة الفن الروائي، ولكن هذا العصر شهد ظهور منجزات سردية كبرى شكلت فيما بعد الركيزة الأساس التي قام عليها الفن الروائي، وتطور تدريجياً حتى وصل إلى ما هو عليه الآن، فالقول قاصر على وجود "بذور عربية للفن الروائي" ، ولا يعني البتة وجود الرواية بذاتها.

الرواية ذات جذور غربية:

يرى الذاهبون في هذا الرأي إلى أن الرواية ملحمةٌ للبرجوازية، وهي وليدة المجتمع الأوروبي الحديث بكل تناقضاته وتعقيداته، كما يرون أنها ثمرة من ثمرات الثورة الصناعية التي أبدعت الطباعة، وأن العرب لم يكتبوا الرواية إلا بعد أن اطلعوا على منجزات الغرب الحضارية الأدبية. كما ينظرون إلى الرواية على أنها فن غربي صرف وافد إلى ثقافتنا من الغرب، وأن التراث العربي يمتلك حقاً فنوناً سردية حكائية رائدة، إلا أن هذه الفنون لم تستطع أن تنمو بنفسها وطرائقها لتشكل الفن الروائي، بل إن نشأة هذا الفن كانت نتيجة الانقطاع عن التراث ومحاولة استيلاد نوع جديد يحاكي الواقع بتقلباته وتغيراته وينتج نصاً أكثر مرونة وقدرة على احتواء الزخم الحاصل في مجتمع الرواية، فكانت الرواية هذا الفن المنشود، ثم إن ثمة "انقطاعاً أو ما يشبه الانقطاع بين القصة العربية الحديثة وبين هذا التراث العريق التقليدي، القصة الحديثة ولدت مع ولادة المجتمع السوري الحديث، وتأثرت قدر تأثره بالحضارة الغربية، ومثلها الفكرية والاجتماعية "(1). كما يرون أن الأنواع السردية العربية ماتت بانقضاء عصرها، بسبب جمودها وعدم قدرتها على التكيف مع المعطيات الجديدة واستيعاب المتغيرات السريعة، فالمقامة بحجمها الصغير ولغتها المتقعرة لا يمكن أن تتناول الواقع بتموجاته الرهيبة، كما أن فن السيرة بقي مقصوراً على النماذج العليا ولم يستطع التعبير عن الإنسان العادي الذي أولته الرواية كل اهتمامها فاكتسبت بذلك انتشارها وخلودها.

ويرى أصحاب هذا الرأي أن العرب أمة شعر، ولم يلق نوع أدبي من اهتمامهم ما لقيه الشعر إبداعاً ونقداً، لذلك بقيت الفنون النثرية الأخرى ضئيلة الحضور في ساحتهم الأدبية إذا ما قورنت بالشعر.

ومن أهل هذا الرأي الدكتور حسام الخطيب في كتابه (سبل المؤثرات الأجنبية) الذي يرى أن

---

(1) شاكر مصطفى، محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1958، ص 44-45.

الرواية العربية بدأت متأثرة بالرواية الغربية لا بالتراث العربي، وصيغت الروايات العربية الأولى على منوال الرواية الأوروبية، وهذا دليل على انقطاع الرواية عن كل أصل تراثي، وتأثرها التام بالشكل الغربي للرواية.

ومما يؤخذ على هذا الرأي اعتماده المقياس الغربي للرواية، ومحاولة إخضاع الرواية العربية له، علماً أن الرواية في تطور مستمر، وأن هذا المقياس لم يعد صالحاً حتى للروايات الأوروبية الحديثة نفسها، والرواية في تطورها الدائم تغلبت على كل المقاييس وتجاوزتها، ولم تبق سوى على مقياس وحيد هو مقياس الذوق، وهذا المقياس يختلف من شعب إلى آخر، بل من فرد إلى آخر، فكيف لنا أن ندعي صدق النتيجة وعدالة الحكم إذا عجزنا عن إثبات استقرار القانون؟!.

الرواية ذات جذور عربية متأثرة بالشكل الغربي:

يميل أصحاب هذا الرأي إلى القول بوجود جذور عربية مهدت لظهور فن الرواية في العالم، وأسست لهذا الفن، وكانت حجر الزاوية في بناء وتطور الرواية، وإلى جانب ذلك يذهبون إلى القول بأن الرواية العربية بدورها نشأت متأثرةً بالنمط الروائي الغربي، وأن الأدباء العرب بدؤوا بصوغ رواياتهم على منوال الرواية الغربية-التي تأثرت بدورها بالسرديات العربية الكبرى -، وبقيت الرواية العربية مرتبطة بالرواية الأوروبية زمناً، ثم ما لبث أن وجدت في التراث ضالتها المنشودة، فحاولت شيئاً فشيئاً الفكاك من تبعيتها للشكل الأوروبي، واستثمار طاقات التراث الجمة على صعيد السرد والتقنيات الحكائية، حتى أصبحت ذات هوية خاصة نابعة من صميم الذات العربية.

وإلى هذا الرأي نميل في بحثنا هذا، ففيه من الواقعية الكثير، ومن الاتزان والدقة نصيب نراه وافراً، فالمطالع لتاريخ الرواية العربية يعلم حقيقةً أن عمر افتتانها بالنمط الأوروبي كان قصيراً، ما لبث الروائيون أن ارتدوا عنه باحثين عن مصادر أكثر قرباً من تكوينهم النفسي والثقافي والفكري والاجتماعي، فكان التراث ذلك المصدر الغني الذي لا يظمأ وارده.

مصـــادر الـروائـي

نهلت الرواية السورية من موارد تراثية شتى، منها ما هو ديني أو شعبي أدبي أو تاريخي أو أسطوري أو غير ذلك، وسنعرض لأهم المصادر التي شكلت النسغ الجديد في المدونة الروائية السورية ومنها:

١ - مصادر دينية :

استقت الرواية السورية من النص الديني بمصادره المختلفة (قرآن، حديث، مأثور، إنجيل، توراة) بعض النصوص والأفكار، ونسجتها مع نسيج الرواية لتؤدي أدواراً مختلفة، بعضها أساسي والآخر ثانوي، ويتراوح دور الموروث الديني بين الدور التأصيلي المستند إلى قصصية الموروث الديني، والدور الفني المستند إلى إدخال الشخصيات والأحداث الدينية في سرد النص الروائي.

لقد كان للحكايات التي راح يقصها بعض الأدباء العباسيين أثر في رواياتنا، وما صنعه المعري في (رسالة الغفران) وما فيها من أساطير وحكايات ممتعة ألهمت كتاب الرواية شيئاً من المادة القصصية والأسلوب المتناول في رواياتهم، لذلك كثرت الملامح الدينية في الرواية، وتميزت بالنضوج والعمق، وإن كانت تضعف البنية –أحياناً– ، كما كان للواقعية التي تميزت بها بعض الروايات السورية أثر في إبراز هذا الموروث الديني، إذ يصف كاتبنا الإنسان وتعامله مع محيطه ومحاولته المستمرة لبناء مجتمعه وإبراز مواطن الضعف فيه، أدى هذا الأمر إلى التطرق إلى طريقة التفكير والمعالجة التي يشكل الجانب الديني والروحي جزءاً منها، وهذا ما سنلاحظه في روايات حنا مينة وغيره..

و لم يكن الروائي السوري بمعزل عما يجري على الساحة العربية، فعندما برزت الدعوات من هنا وهناك للعودة إلى التراث، وانبرت لذلك أقلام عربية كثيرة، فكتب محمد حسين هيكل (حياة عمر)، وطه حسين (على هامش السيرة)[١]، والحكيم (محمد الرسول البشر)[٢] ١٩٣٦، و (أهل الكهف)[٣] ١٩٣٣، ومعروف الأرناؤوط (سيد قريش) ١٩٢٩، أخذ –حينها- كتابنا بإبراز هذا

(١) طه حسين، على هامش السيرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٩٦٨.

(٢) توفيق الحكيم، محمد الرسول البشر، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٧٠.

(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٤٠.

الأثر الديني في كتاباتهم، وأيقنوا أن للرواية العربية تراثاً ثقافياً ثرياً لا يمكن تركه دون الاستفادة منه وإظهاره. وقد تبوّأ القصص القرآني الصدارة، لأن القرآن الكريم جاء "تتويجاً إبداعياً لنهضة أدبية ضخمة، ولا يستساغ في العقل كذلك أن يجيء كتاب كالقرآن لقوم لا يفهمونه، ولا يتذوقونه، ولا يدركون مدى ما في أسلوبه من سمو وإعجاز، ولا يثمنون بلاغة النثر أصلاً "(١).

٢ - مصادر شعبية :

المصدر الشعبي مصدر أساسي من مصادر الروائي السوري كونه جزءاً من عالم الكاتب الذي شهد عودة قوية إلى التراث الشعبي بصنوفه كافة، واتسمت هذه العودة بالوعي والتوظيف الفني الذي يستغل عناصر التراث ويحسن استخدامها.

لقد استفاد الروائي من غنى التراث الشعبي بالرموز المتشابكة التي سجلتها الأمم المتعاقبة، مما جعله معيناً لا ينضب للكاتب. ومن المميزات التي شجعت الكتّاب على استخدام التراث الشعبي، اهتمام التراث الشعبي بالصلات بين البشر وبالرمز، بوصف هذه الصلات جوهر حياة الإنسان، فـ "الأدب الشعبي غني بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كله، ولا عجب بعد ذلك إذا شعر أن العالم كله يتحدث من خلال الرمز"(٢).

تتنوع مصادر الأدب الشعبي المؤثرة في الرواية السورية، وسوف نتطرق إليها في الدراسة العملية مع التركيز على المصادر الأساسية ومنها: ١-ألف ليلة وليلة، ٢- السير الشعبية.

وقد جعلنا الأساطير في دراسة مستقلة، لأنها تنفصل عن التراث الشعبي كونها أكثر تقدماً ودقة، ولا يمكن عدّها نصاً دينياً على الرغم من اعتمادها على قضية الآلهة والخلق.

يتميز تأثير التراث الشعبي في الرواية السورية بتنوع أشكاله، واستلهام هذه الأشكال كأداة للتعبير، ولم تكن مجرد زينة شكلية، لذا نجد كثيراً من الإشارات إلى عالم ألف ليلة وليلة، كتقلب الزمان بالشخصيات، وكثرة الأماني وتلاقي الأحبة بعد فراق، وكثرة المصادفات، وسقوط العاشق مغمياً عليه، والسحر والأمثال والأغاني والشعر والمغامرات والمصادفات..الخ، وقد تدخَّل الكاتب في الرواية ولم يترك شخصياتها تتحدث تلقائياً، ويعد تدخله عيباً من عيوب الرواية الفنية، وهو من تأثيرات التوظيف السطحي لألف ليلة وليلة.

---

(١) النثر العربي القديم، صـ ٣٢.

(٢) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، صـ٧٦ إلى ٨٠.

استفاد الراوئي السوري من السير البطولية والحكايات الشعبية التي كانت خليطاً من الكتب الدينية والشعبية، فأصبح البطل فيها رمزاً أكثر منه واقعاً، لذلك عبرت تصرفاته وأفكاره عن فكر الإنسان في كل زمان، كما لجأ الروائي إلى توظيف العجيب والغريب، إضافة إلى الواقعي الرمزي، كشخصية العجوز كجزء من أجزاء التراث الشعبي، ولكنه عندما وظف شخصية (العجوز) أسند هذا الدور– أحياناً – إلى شخصيات أخرى. ولم يقف الكاتب عند استلهام المضمونات، بل تعداه إلى العناوين، فنجد (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، كما استلهم شخصيات السيرة الجانبية وجعل تصرفاتها صورة حية عن عادات العرب وتقاليدهم التي استمرت مع مرور الزمن .

أثرى المصدر الشعبي رواياتنا برموز وحكايات تنبثق عنها روح الجدات، فتشدنا إلى تتبع خطواتها، كما تحتوي مضموناتها وأساليبها ما يعين الروائي على سرد نقده الاجتماعي والسياسي بطرق متعددة، وأثرى الأدب الشعبي الروايات بالمضمونات والصياغات، فصيغت الروايات صياغات شعبية توحي بشيء من الأدب السيري وبشكل دائري يذكرنا بألف ليلة وليلة.

٣ - مصادر أسطورية :

شكلت الأسطورة مصدراً من مصادر الروائي السوري، وإن لم تكن الأبرز في فنية التوظيف والاستخدام، فالأسطورة ذات صلة وثيقة بالفن الروائي، وأكد المهتمون بالأسطورة أنها الجذور الأولى للتأليف القصصي بصفة عامة، وهي "الإنتاج الأدبي الذي ألفه الإنسان منذ فجر التاريخ"(١).

وقد حظيت الأسطورة باهتمام الروائيين، لأنها متكاملة الشكل من الناحية الفنية، ومرتبطة بالإنسان وصراعه الخفي مع الحياة. تعددت أشكال الأسطورة في الرواية السورية، فاستلهمت كاملة أو بصورة جزئية ، وقدعبر الروائي بوساطة الأسطورة عن واقع الحياة السياسية المعاصرة، خاصة في ما يتعلق بصراعنا مع اليهود، فحمّل شخصياته المعاصرة سمات أسطوريةً لتعرية الواقع ونقده، معتمداً على الرمز الذي توافره الأسطورة، لأن الواقع المأساوي يتطلب أموراً أكبر من قدرات الإنسان العادي، فكانت الشخصية والأفعال الأسطورية هي السبيل الوحيد للخلاص.

---

(١) نبيلة إبراهيم، البدايات الأولى للتأليف القصصي، مجلة الأقلام، العدد الثامن، السنة الثانية عشرة، أيار، ١٩٧٧، ص٣٩-٤٤.

أثر السرديات العربية الكبرى في الرواية السورية:

- الأسطورة

- القصص الفلسفي

- السيرة الشعبية

- ألف ليلة وليلة

استلهام الأسطورة

تعريف الأسطورة :

على الرغم من التشابك والتداخل بين الأسطورة والملحمة وحيرة الباحثين أمام إيجاد تعريف واضح ومفهوم لها، توصل الدارسون إلى وضع تعريفات شتى، يؤكد معظمها أن الأسطورة حكاية مقدسة، ثم يتجه كل تعريف إلى جهة تخدم موضوعه.

إن الإلمام بهذه التعريفات كلها يجعلها مهمة جديرة بالدراسة، وإن إهمال أي تعريف منها يضع جزءاً لا بأس به من الأسطورة ضمن حدود الغامض واللامحدود، وفي خضم هذه الحيرة التي مني بها الدارسون ينادي أحدهم بأعلى صوته قائلاً: "من العسير أن نضع تعريفاً للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر"[1]، فيبدو الأمر في غاية الصعوبة، لأن الأسطورة كلٌّ معقدٌ منغلقٌ لا أحد يعرف سر فتحه، وأنها كما قال بلزاك: "تعصرنا من كل جانب، فهي تصلح لكل شيء، تفسر كل شيء"[2]. في حين يرى بعض المثيولوجيين أن الأسطورة ضرورة لابد منها، فمن دونها لا وجود للذات ولا وزن لها، فعن طريقها نكتشف وجودنا ونحقق ذواتنا، وهي الماضي في ثوب الحاضر، وهي الإجابة الكافية لكل سؤال يتعلق بالفن أو بالفلسفة أو بالدين..إلخ. ويسبغ بعضهم على الأسطورة صفة الواقعية والقداسة، فبوساطتها ترسخ القوانين وتسن الأنظمة وتقوى علاقة الفرد بالجماعة التي ينتمي إليها، "الأسطورة.. حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء، ووطدت نظام كل شيء قائم.. فهي معتقد راسخ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده إلى جماعته وثقافته، وفقدان المعنى في هذه الحياة"[3].

بذلك، نجد أن الأسطورة لا تبتعد عن الملحمة، بل إن هناك اتصالاً وثيقاً بينهما، فالأسطورة "نص أدبي وضع في أبهى حلة فنية ممكنة وأوهى صيغة مؤثرة في النفوس"[4]، فهي على هذا النحو

---

(١) يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٢، صـ٩-١٠.

(٢) يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفوبرانت، الطبعة الأولى١٩٩٦م، صـ١.

(٣) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين –دار الكلمة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٠، صـ ١٥-١٦.

(٤) مغامرة العقل الأولى، صـ١٦.

"مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها"(١)، وهي كذلك "محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضع الأسطورة"(٢) ، ويعني هذا أنها "مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيرة القلقة في مواجهة تلك الظواهر"(٣).

ترتكزالأسطورة على محاور ثلاثة توضح معناها ووظيفتها:

- **المحور الأول : أنها حكاية مقدسة.**
- **المحور الثاني : أبطالها من الآلهة وأنصاف الآلهة.**
- **المحور الثالث : صلتها التاريخية العميقة بالكون والإنسان والوجود بأكمله.**

مما سبق، نجد أن الأسطورة حكاية مقدسة ذات مضمون يشف عن معان لها صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وسنعتمد في بحثنا على الرمز الذي توافره الأسطورة كونها "تشرح بلغة رمزية حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية، وما علينا إلا أن نفهم مفرداتها لينفتح لنا عالم مليء بالمعارف الثرية"(٤).

إن كثرة التعريفات زادت الأمر ضبابية وغموضاً، ولكنها بالمقابل قدمت مخرجاً لاستخدامات الأسطورة المتعددة.

خصائص الأسطورة :

هل تتميز الأسطورة من غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى بميزات خاصة ؟ أم أنها تشترك مع كثير من هذه الأشكال بأشياء كثيرة؟ ولاسيما مع الخرافة والحكاية الخرافية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن "عالم الأسطورة عالم تجريدي أو أدبي محض مؤلف من خطاطة تخييلية وموضوعية غير متأثرة بشرائع التكيف القابل للتصديق مع التجربة المألوفة.. الأسطورة تصميم أدبي يقع في طرف أقصى"(٥).

(١) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث - منشورات المنشأة الشعبية،١٩٨٠م، صـ ١٩.
(٢) ك.ك راثفين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات بيروت-باريس، الطبعة الأولى ١٩٨١، صـ٣٣.
(٣) الأسطورة، صـ ٣٣.
(٤) سيد القمني، الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الثانية١٩٩٣، صـ ٢٧.
(٥) نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا،١٩٩١، صـ١٩٧-١٩٨-١٩٩.

تتميز الأسطورة بأمور عدّة تجعلها تختلف عن الخرافة وغيرها ، وهي:

١- الأسطورة في الشكل قصة، أو حكاية مقدسة، وهذا أمر يكاد يجمع عليه الباحثون جميعاً.

٢- تبقى الأسطورة ثابتة وإن شابها بعض التحريف أو أضيف إليها بعض الخيال وضخمت، كما فعل البابليون في ملحمة جلجامش حتى أصبحت أكبر ملحمة معروفة في العالم.

٣- لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جماعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها.

٤- تنمي عن خيال ثري وقريحة مبدعة، فما من أدب ناجح إلا كان للأساطير فيه أثرٌ كبيرٌ في تحقيق نجاحه.

أهمية الأسطورة :

الأسطورة "نظام فكري متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه. إنها إيجاد النظام حيث لا نظام، وطرح الجواب على ملحاح السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود"(١)، وقد وصلت أهميتها عند بعض المنظرين الميثولوجيين إلى مصاف وجود الإنسان، وبذلك يرتهن وجوده بوجود الأسطورة، وهكذا أصبح الإنسان لا يستطيع أن يحيا ويثبت ذاته ما لم توجد إلى جانبه الأسطورة، ومن يدعي غير ذلك فهو حالة شاذة ونادرة، فالإنسان يستمد من الأسطورة وجوده الروحي وصلته بالتراث والتاريخ، ذلك لأن الأسطورة تمثل "الدين وشعائره، والتاريخ وحوادثه، والفلسفة ومجالاتها، والكون جميعه عند القدماء"(٢). فللأسطورة أهميتها ومكانتها في الثقافات جميعاً، ولم تنهض أمة من الأمم بآدابها إلا كان لأساطيرها دور في هذا النهوض، لأن الأسطورة تعني التراث، وتعني الأصل، وتعني الجذور، فلا حضارة ولا تقدم لمن ليس له تراث يتكئ عليه وينهل من معينه الذي لا ينضب.

---

(١) مغامرة العقل الأولى، صـ١٥.

(٢) حسين حاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، صـ٢٤.

وظيفة الأسطورة :

لم تكن وظيفة الأسطورة لتقف عند حد التفسير والتعليل، إنما تجاوزت ذلك لتمد الإنسان بالمثل العليا والمبادئ وتهذب مشاعره وتصقل ذوقه وتشذبه وتبعث فيه روحه الفنية والإبداعية، "إنها .. تقصد إلى المثل العليا في إطراف الإنسان وتهذيب مشاعره وبعث خواطره وإحياء فنونه، على أن عالم الأساطير الإغريقية، وإن جرت فيه حوادث قائمة على الغدر والاغتصاب والخطف بين الآلهة وأنصافها وبين الإنسان، فإن هذه الحوادث دليل على حياة عالمها المشابه لعالمنا في شقائه وفرحته وغضبه ورضاه"(١)، كما مثلت الأسطورة العالم المثالي الذي يتمناه الإنسان، وأحياناً يعبر من خلالها عن سخطه وتبرمه، كما في رواية (المد والجزر- الانكسار) لعبد الكريم ناصيف، و(عودة الطائر) لحليم بركات. وكان للشعر نصيب في استلهام الأسطورة للتعبيرعن واقع مؤلم، على نحو ما فعل السياب في قصيدته (سربروس في بابل)، فقد هجا من خلالها عبد الكريم قاسم وزبانيته.

يهدف استخدام الأسطورة إلى تحقيق غايات عديدة، يطمح الإنسان من خلالها إلى " تحقيق ذاتيته المكبوتة، وإلى التصريح بتبرمه من أخطر القضايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، ورفض قوانين القهر والصراع، وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة، مستعيناً في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة حية، تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهر قناعته إلى تأمل جديد، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل"(٢). وقد تؤدي الأسطورة دوراً سلبياً يتمثل في عملية (التطهير) التي قام بها المعلم اليوناني (أرسطو)، فكما أن مشاهدة المأساة تؤدي إلى تطهير النفس من أدرانها، كذلك الأسطورة تقدم راحة نفسية زائفة بالتخلص من الرغبات المكبوتة، والتخلص من الأنا الأعلى المتمثل في العادات والأخلاق والمثل الاجتماعية، والغرض من ذلك كله حماية الإنسان من دوافع القهر والقلق الداخليين، فتشبه عملية إخراج هذه الأماني المكبوتة (الحلم)، فالحلم كما يرى علماء النفس يخرج ما في النفس من دوافع الخوف والرغبة في شكل صور ورموز، فتتحول المشكلات الداخلية المعقدة من تلقاء نفسها إلى حكاية.

---

(١) زكي المحاسني، أساطير ملهمة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، صـ ١٤.

(٢) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب،دار الرائد العربي، بيروت،الطبعة الثانية ١٩٨٤م، صـ ٢٥.

الأسطورة الرواية :

تحتل الأسطورة مكانة خاصة في الموروث العربي، وقد شكلت مرجعاً مهماً للروائي السوري برموزها وإيحاءاتها الفنية، كما يعد التوظيف الفني للأسطورة نقلة نوعية في أداء الرواية العربية عموماً، فأثر الأسطورة نابع من ارتباطها بطبقات الشعب، فيجد فيها الغني والفقير بطولات وتفسيرات كونية تسد رمقه المتعطش لتفسير ما يحيط به، فتصبح الأسطورة بالنسبة إليه "رواية شعبية، أو إنسانية متصلة بحياة إحدى الأمم، تهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة ذات أمر مهم في نفوس الناس أو الأمة"(١).

كان تطور الرواية الأسطورية ثمرة هذا الاهتمام بالتراث، ولم يقتصر التأثير الأسطوري على الرواية السورية، بل أثرت في الرواية الأجنبية وأغنت جوانبها منذ نشأتها، فقد استلهمها (جيمس جويس) في رواية (عوليس)(٢)، وتأثر (وليم فوكنر) بالأساطير الهندية في رواية (الصخب والعنف)(٣).

يزخر تراثنا العربي بالأساطير، فقد كان لكل شاعر شيطانه، ثم تجاوز تأثيرها مجال الشعر لتدخل عالم المسرح ثم القصة، واستمر تأثير الأسطورة في الناس رغم التقدم العلمي، لأنّها تتعلق بدواخل البشر ومعتقداتهم، فاستلهمها الأدباء بفنية وخبرة وأنتجوا نصوصاً أسطورية وأخرى حديثة تفوح منها رائحة الأسطورة، و مما لا شك فيه أن الرواية كانت متأخرة عن الشعر والمسرح في استلهامها للأسطورة بسبب تأخر ظهور الرواية الحديثة ذاتها.

اتخذ استلهام الأسطورة أشكالاً مختلفة، فمن الروائيين من استخدم الرمز الأسطوري، ومنهم من استلهم أجواء الأسطورة، ومنهم من جعل الأسطورة وعاء ملأه بالرؤى والحوادث المعاصرة، وقد تراوحت هذه التوظيفات بين النجاح والإخفاق، أما النجاح فمرده إلى التقنية التي اتبعها الروائي في التوظيف الفني، إذ انطلق من المد الأسطوري وجعله رمزاً للتجربة الإنسانية، فتعامل مع رموزها وأجوائها على أنها قابلة للتغيير ونقل الحياة المعاصرة، وأخفق آخرون عندما كانت الأسطورة في رواياتهم جافة لا تتجاوز كونها اسماً يفتقر إلى الدلالة والرمز.. فلم تبعث في القارئ ذلك الشعور الخفي في الإثارة والاندماج، فالأسطورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب، فـ "كلمة

(١) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص١٤١.

(٢) جيمس جويس، عوليس، ترجمة طه محمود طه، الدار العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤.

(٣) وليم فوكنر، الصخب والعنف، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣.

(mythos) الانجليزية ومثيلاتها في اللغات اللاتينية مشتقة من الأصل اليوناني (muthos) وتعني قصة أو حكاية ، وكان الفيلسوف (أفلاطون) أول من استعمل تعبير (mythologia) وعنى به فن رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير"[١].

سنتطرق في هذا البحث إلى القضايا التي استلهمتها الروايات من الأساطير، وكيف تمت عملية الاستلهام، وما هي التغيرات والتقنيات التي لجأ إليها الكاتب.

بداية لابد من الإشارة إلى أن الروايات التي سيتم دراستها ثلاثة أنواع:

الأول : سيضم رواية (أو روايات) تعبر بصورة مباشرة عن الأسطورة.

الثاني : يكون فيهِ الاستلهام الأسطوري رمزياً.

الثالث : يتناوب النص الأسطوري والروائي في نقل الحوادث.

أما سبب اختيارنا للروايات من القسم الثاني والثالث مع دلالة الأول على الأسطورة فهو كثرة الدراسات التي تناولت الموضوع الأول، فقد لاحظنا أن أغلب الدراسات تناولت رواية حليم بركات (عودة الطائر) وأهملت روايات أخرى فيها نبض أسطوري معبر، فاقتصرت الدراسات على ما اشتهر وتركت ما دونه.

١-القسم الأول :

تشكل رواية حليم بركات (عودة الطائر) مثالاً واضحاً ومميزاً لاستلهام الأسطورة، فقد سعى بركات في أغلب رواياته إلى توظيف التراث المعبر عن حاجات الأمة ومشكلاتها، وتعد روايته (عودة الطائر) أشدها التصاقاً بالموروث الأسطوري، فقد ارتكزت على أسطورتين أساسيتين وأخرى جزئية تصب جميعها في تعرية هزيمة حزيران (١٩٦٧) وكشف الأسباب التي قادت إليها، لذلك بنى روايته على توالي الأساطير بشكل يخدم فيه بعضها بعضاً، فتدفع جميعها حوادث الرواية وأفكارها نحو هجاء السلطات العربية التي كانت سبباً مباشراً في الهزيمة، لذا شبههم في الرواية بالبحارة الذين يجهلون الملاحة، "بلاده سفينة تبحر.. بلا هدف، وبحارتها الذين يجهلون الملاحة يصرخون من الأعماق"[٢]، وقد وصل بهم الجهل إلى درجة ظنوا معها أن الجماهير تقف معهم

---

(١) فراس السواح، الدين والأسطورة كنظامين مستقلين ومتقاطعين، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٢٦٤ نيسان – ١٩٩٣م، صـ ٣٢.

(٢) عودة الطائر إلى البحر، صـ٢٩.

وتساندهم، في حين هم لا يعطونها فرصة التعبير الصادق عن نفسها، فلا يحق لها المشاركة في اتخاذ القرارات لأن الأمر قد أُسند إلى غير أهله، لذلك فقدت البلاد الكثير من خبرات أبنائها، فالخبراء "في حقل أو آخر، قل لي ماذا يفعلون، أي المؤسسات التي يعرف كيف تستفيد من خبرتهم"(١)، فشيد هذا الواقع أساساً متيناً وتربة خصبة للهزيمة، وقد وقع الناس في حيرة بعد هزيمة حزيران لأنهم لم يتوقعوا الهزيمة، وبعد حصولها تصدعت جدران الثقة العمياء، وأضحى اللامعقول معقولاً، ومن أردنا رميهم في البحر رمونا في قلب الصحراء، ودفنوا جنودنا أحياء، ولم يعد أمام الروائي غير الأسطورة، لأن ما حدث أشبه ما يكون بجو أسطوري يصعب تصوره.

قسم بركات روايته إلى قسمين أو حركتين:

"١ - الحركة الأولى: تمتد من ٥- ١٠ حزيران (القسم الثاني).

٢- الحركة الثانية: من ١١-٢٠ حزيران (القسمان الأول والثالث)"(٢)، وبعضهم قسم المحكي إلى ثلاثة أقسام يحيل كل منها إلى مرحلة زمنية محددة.

تكشف أسطورة التكوين في الرواية عن تخاذل العربي ودوره في صنع الهزيمة المؤلمة، لأنه سكت عن الفساد ولم يغير هذا الواقع، فظل يدور في الفلك نفسه، فلك الهزيمة الذي عاشه العربي غافلاً متناسياً ومصراً على الجريمة ذاتها، فقد "رأى العربي كل ما فعله فإذا هو سيء جداً.. في اليوم السابع لم يسترح.. رأى العربي كل ما عمله فإذا هو سيء جداً"(٣)، هذه الحركة الدائرية تدل على مسببات الهزيمة واستمراريتها. ثم يفضح الكاتب هذا التغافل العربي مرة ثانية في (حكاية يعقوب مع الكنعانيين) كما وردت في التوراة، ويقع العربي المعاصر في ما وقع فيه أجداده، حيث "يختن يعقوب الفلسطينيين"(٤).

إذاً، نحن في أسطورة التكوين أمام مقدمة تعرض لأسباب الهزيمة التي نضجت في المجتمع العربي قبل (٦٧)، إنه الجهل بالماضي، الجهل بالتاريخ الذي يعيد نفسه، إنه غضُّ الطرف عن أفكار العدو وتجهيزاته، فلم يُتوقع كلُّ ما حدث، "لم أكن أتوقع أنك ممن يهمهم أن يقرؤوا التوراة.

-توقعك في محله، ولكنني من الذين يؤمنون أن التاريخ يعيد نفسه.. تقبل صدره وتقول: ..

(١) عودة الطائر إلى البحر، صـ٢٣.

(٢) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص- السياق، المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٨٩م، صـ٧٢.

(٣) عودة الطائر إلى البحر، صـ٩-١٤٧.

(٤) عودة الطائر إلى البحر، صـ٩٣-٩٤.

يقول الإصحاح الرابع والثلاثون إن (دينا) ابنة يعقوب خرجت إلى الحقول فشاهدها (شكيم) ابن حمور الحوي، أخذها واضطجع معها.. وخرج والد شكيم إلى (يعقوب).. وطلب أن يعطوه إياها زوجة قائلا: صاهرونا.. تسكنون معنا وتكون أرضنا قدامكم.. وفي اليوم الثالث.. قتلوا شكيم و حمور بحد السيف وأخذوا دينا معهم.. واجتذب (رمزي) التوراة من (باميلا).. ويقول حقاً إن التاريخ يعيد نفسه"[1]. بهذا الفكر العدائي غذّى العدو أبناءه، فكر مبني على الأساطير والأحقاد.. وقد قوّاها بالتدارس والفعل، ثم يلجأ بركات إلى أسطورة (الهولندي الطائر) الذي يرمز إلى الإنسان العربي، (الآلهة) هي الغرب الذي لا يريد "للهولندي الطائر أن ينعم بالسلم في بلاده.. لا ترغب أن يستقل البشر ويتحرروا"[2]، وتلح هذه الفكرة على المؤلف فيذكرها في ثنايا الرواية مرات عدة.

تجسد هذه الأسطورة المستحيل الذي يطلب من الطائر الهولندي أو (طائر الفينيق)، فعبرت عن اللامعقول في حرب (٦٧) ، فيصعب على العربي أمام هذه التحديات فعل شيء، كما حصل للطائر في أسطورة الطائر الهولندي التي تحدثت عن الطائر الذي أقسم أن يدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية، فحكمت عليه الآلهة أن يبحر منفياً إلى الأبد، ولن تحلَّ عنه اللعنة حتى يجد امرأة تخلص له حتى الموت، و يسمح له بالعودة كل سبع سنوات إلى اليابسة ليبحث عن تلك المرأة، فالحكم الذي حكمت به (الآلهة = الغرب) على (الهولندي= العربي) ينمّي عن غطرسة الآلهة وجبروتها، وعن ضعف الهولندي وفداحة خسارته، فوضح الكاتب أسباب غطرسة الآلهة، كما كشف عن أسباب ضعف الطائر الهولندي من خلال توظيفه لمجموعة من الخرافات التي يؤمن بها، فتدل على تخلفه واستحالة انتصاره وإيجاده للمرأة المخلصة. إن الفرصة التي منحتها الآلهة لـ (الطائر) كل سبع سنوات لا يمكن له أن يصل معها إلى حلٍّ، لأنَّ استمرار التشرد سنوات طويلة يفقده القوة المطلوبة للبحث أثناء عودته، وهذه الفرصة ترمز في الواقع إلى العلاقة بين بلادنا والغرب المتغطرس، فتتحول مساعداته إلى استعباد من نوع آخر، كما هو الحال مع الطائر الهولندي الذي تمثل عودته بعد سبع سنوات ضياعاً للوقت بسبب الضعف والتخلف الناتج عن إيمانه بالخرافة أكثر من إقباله على العمل، فمجتمع الرواية متخلف يصدق كلام الشيخ عبد الفتاح "إن الأضواء الكاشفة التي أرسلتها الطائرات الإسرائيلية

---

(١) عودة الطائر إلى البحر، ص٩٢-٩٣-٩٤، انظر أيضاً: الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الرابع والثلاثون،ص١٢٠-١٢١.
(٢) عودة الطائر إلى البحر، ص٦٢.

فوق أريحا لتمكنها من القصف هي كهرباء أرسلها الله من عنده لقتل اليهود.. "[١]. ولا ينفك بركات يعقد المقارنات بين الفلسطينيين واليهود في كل حادثة يوظف فيها أسطورة أو خرافة، "كذلك ظن الفلسطينيون في العصر الحديث أن المهاجرين الصهيونيين الأوائل قوم مسالمون، فاستقبلوهم بحفاوة وأسكنوهم.. لم يدركوا أن للصهيونيين مخططاً لختنهم وذبحهم"[٢]، ولكي يسلط الروائي الضوء على مواطن الضعف والتخلف أكثر فأكثر، وظف بعض المأثورات الشعبية مثل (حكاية العروس والضبع)، لكنه يحور ويغير فيها كي تناسب هدفه.

يعد التوظيف الفني من أكثر الأمور فائدة للرواية وخدمة لأهدافها، فالعريس في رواية بركات يخفق في إنقاذ خطيبته من مغارة الضبع، على عكس الحكاية الحقيقية، ولا يخفي ما ترمز إليه الحكاية، فالعروس هي فلسطين، والضبع بما يحمله من رمز هو اليهود، "كان. كان ما.. كان في عرس.. العروس.. هجم عليها ضبع.. وسمع العريس.. أخذ البارودة.. راح للمغارة طخ الضبع.. ما صابو.. ركض طلع عالشجرة وقع وخطف العريس العروس. قرط العريس والعروس.. يفكر رمزي صفدي في بيروت، أن فلسطين عروس اختطفها الصهيونيون. حمل الفلسطيني بندقيته.. لم تصب الضبع.. تسلق شجرة الدول العربية"[٣].

بعد الحكاية يفك الروائي رموزها، فتصبح الصورة كاملة لا تترك للمتلقي فرصة للتفكير، فالأمر خطير لا يقبل التأويل، لكن هدف الروائي أعمق من ذلك، فيكشف من خلال الخرافات تخلف المجتمع، وينتقد تفكيره ومواطن الضعف التي أوصلته إلى هذه الحالة، كما تضمنت الرواية حكايات أخرى، تؤلف مجتمعة رواية النقد للسياسة والمجتمع.

٢- القسم الثاني:

- استلهام الرمز الأسطوري (الأسطورة وعاء يحتوي الرواية):

هناك نوع آخر لاستلهام الأسطورة في الرواية السورية، فلا نجد تضميناً لأي أسطورة، سواء أكان التضمين نصياً، أم استعارة جمل، إنما نلاحظ أن الكاتب يذكرنا باسم الأسطورة فقط، وقد يكرر ذلك مرات عدة في ثنايا الرواية، فيدرك القارئ من خلال الرواية أنها تسير على خطا الأسطورة المسماة، أي أن التوظيف يعتمد على اسم الأسطورة، فتكون وعاء يضم حوادث ورؤى معاصرة.

(١) عودة الطائر إلى البحر، ص٨٤.
(٢) عودة الطائر إلى البحر، ص٩٤-٩٥.
(٣) عودة الطائر إلى البحر، ص٢٦-٢٧.

تحكي رواية (بلد واحد هو العالم) قصة رجل بدأ حياته ملتزماً بمبدأ معين (الاشتراكية)، ويستمر على هذه الحال معرضاً نفسه للنقد والمعارضة من الناس ومن زوجته، وكما تعرض (فاوست) لإغراء الشيطان وبدأ يغير مواقفه تدريجياً، فإن (علوان =فاوست) تعرض لغواية الزوجة ومطالبها من جهة، ولضغوط العمل والحياة والمجتمع من جهة ثانية.. ولتغير منظومة القيم والأخلاق في العالم من جهة ثالثة، فنلحظ في نهاية الرواية تحول (علوان =فاوست) إلى إنسان آخر أصبح يمارس حياته ويحكم تصرفاته وفقاً للمبادئ التي كان ينتقدها ويعدها من عمل الشيطان، وكما كان للشيطان دور في تغيير (فاوست)، فإن للمرأة (شيطان الدنيا) بذكائها وغوايتها التي لا تقاوم أثر في تحوّل الشخصيات في الرواية.

يعمد الروائي إلى ذكر أسطورة (فاوست)، لكن دون أن يكون هناك شيء من الأسطورة سوى الاسم، في حين تترجم حوادث الرواية أسطورة فاوست ومغزاها، فنرى منذ البداية تشابهاً مطلقاً بين (علوان) بطل الرواية و(فاوست)، ففي حين كان فاوست رمزاً للتحول من قيم ومبادئ إلى قيم ومبادئ أخرى، نتيجة لإغراءات معينة، أو ضغوط نفسية واجتماعية، نجد في الرواية أن علوان قد آمن في بداية الرواية بمبادئ وقيم الاشتراكية، إيماناً جعله لا يرى غيرها ولا يقبل التعامل مع غيرها، ثم تغير بعد ذلك، فقد كان ملتزماً بمبادئ الاشتراكية، رافضاً حتى شراء حاجياته الضرورية خوفاً من أن يصاب بما يسميه مرض (البرجوازية)، "علوان اشتر لنا كيلو..

- نازك! قلت لك مستحيل هذا ترف برجوازي وضيع.. "(١).

تشكل مبادئ علوان قيمة أخلاقية إضافة إلى كونها أسلوب عمل وحياة، فيغضب من (أبو خليل) لأنه يعرض عليه مبلغاً من المال كـ(فروغ) للقبو الذي يعيش فيه، وظن أبو خليل أن ممانعة علوان هي مطالبة بالمزيد من المال.. فيما يعد علوان "الفروغية عملية لا أخلاقية، وهي الحرام بعينه.. لا يخطر له أني أقف موقفاً أخلاقياً مبدئياً.."(٢)، ويستمر (الراهب) بسرد مواقف علوان والتزامه بمبادئه، مشبّهاً له بـ (فاوست) الذي كان رمزاً للخير أو المبدأ، يذكرنا أننا أمام شخصية (فاوستية) سنلحظ لديها تحولات جذرية في القيم والمبادئ فيما بعد، "وقد يذكر اسم (فاوست) غير مرة في صفحة واحدة" (٣).

(١) هاني الراهب، بلد واحد هو العالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦م، صـ١١.
(٢) بلد واحد هو العالم، صـ١٤.
(٣) بلد واحد هو العالم، صـ١٧٣-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٨-٢٥٤-٢٥٥-٢٧٧-٢٧٨-٣٥٠-٣٦٠-٣٦٩-٣٧٠.

يعقد (الراهب) مقارنات بين (فاوست) وزوجته (هيلين) من جهة، وعلوان وعشيقته (أم اللولو هيلانة) كلما وجد نفسه في موقف يذكرنا بالأسطورة (الفاوستية)، فعندما يخوض علوان تجربته مع الشر، تشجعه (أم اللولو = هيلين) وتذكره بأن الخوف تجربة، وأن فاوست "لم يكن يخاف من التجربة، كان يمضي فيها بشجاعة أخلاقية نادرة.. على أية حال، لن يضير علوان أنه خاف. الخوف تجربة.."[١].

لم يستمر (علوان = فاوست) على مبادئه، بل أصابها التغيير، وقد رصد لنا الروائي كيف تم هذا التحول التدريجي، بمساعدة زوجته أولاً، ثم (هيلانة أم اللولو) ثانياً. تبدأ قصة التحولات في أول الرواية، فيرضخ لمطالب زوجته، ثم يستمر نحو أفق أبعد مبتعداً عن مبادئه ومستجيباً لمطالب الزوجة، مُبدياً نوعاً من المقاومة والرفض، ثم يرضخ في النهاية لمطالبها نتيجة للانتقادات اللاذعة الموجهة إليه بسبب رسالته ومنهجه في الحياة، فعندما يواجه زوجته قائلاً: "ما قيمة الحياة بلا رسالة؟"[٢] تجيبه "لو تركت لغة المثاليات التي نعيشها كنا في غير حال"[٣].

يعاني علوان في حياته مع الزوجة من ضغوطاتها المستمرة، لأنها تمثل صوت المجتمع الذي يفرض على علوان تلك التحولات، فيصرِّح بأنَّ زوجته كانت سبباً في معاناته وتحولاته، "أنتِ السبب ! سنة كاملة وأنتِ مكوبسة علي بشعور الذنب والفشل، أنتِ السبب ، كلما قطعت شوطاً إلى الأمام أرجعتني إلى الوراء، الفشل، تطلعاتك البرجوازية الحقيرة"[٤].

إذا كانت إغراءات الزوجة بسيطة، فإن إغراءات الحياة القادمة ستكون أعمق وأقسى.. لأن الزوجة تمثل الحاجة التي تضغط على الناس، ثم يخف ضغطها بعد ذلك، لذا عادت الزوجة تذكره بالمبادئ وترغب بأن يكون كسابق عهده، أما الصوت الأقوى والغواية الأكبر فهي (هيلين=أم اللولو)، إنها الشيطان الذي جرَّ (فاوست) الأول نحو الرذيلة، وسيجر (فاوست الثاني =علوان) نحو تغيير مبادئه، فتبدأ مسيرة التغير باستخدام علوان لمسدسه ضد المشردين، ثم تزداد الضغوط عليه فيعمل في التجارة، وينتهي به الحال أن يكون صاحب المال الذي لا يعصي أمراً لـ (أم اللولو). يحيلنا الروائي إلى المجتمع وتغيراته من خلال فاوست، فتتحول الثورة بعد مدة نحو قتل أهلها الذين حملوها ودافعوا عنها، إنها إشارة إلى قدرة البرجوازية والرأسمالية على استقطاب

---

(١) بلد واحد هو العالم، صـ٢٧٧.
(٢) بلد واحد هو العالم، صـ١٨.
(٣) بلد واحد هو العالم، صـ١٩.
(٤) بلد واحد هو العالم، صـ٢٦.

واستدراج الحكومات كي تعمل لصالح قوة المال بدلاً من أن تعمل للمبادئ التي جاءت باسمها، لقد بدأت (البرجوازية = هيلانة = الشيطان) باستدراج علوان عن طريق المغريات المادية، فأم اللولو "ستؤمن لنا كل شيء بنصف ثمن، حتى المسجلة، والتلفزيون، والفيديو، والأشرطة، واللوحات والسجاد، سنشتريها بالتقسيط"[١]، وإذا كان لدى علوان مقاومة بسيطة مع أم اللولو.. فإنها في نهاية المطاف ستنتهي تماماً، ويصبح (علوان = فاوست) في أعلى مراحل التغيير، أو ما يسمى النضوج الجديد، فيرفض علوان في البداية تغيير أثاث البيت عن طريق (أم اللولو) لأن "البيت الاشتراكي الذي ننتظره، لا تدخله هذه الآفات البرجوازية"[٢]، لكنه يغير من أفكاره شيئاً فشيئاً.

أخيراً، يصبح علوان فاوست الجديد بمبادئه الجديدة، بعد أن تخلص تماماً من الضمير ومن الاشتراكية، فأصبح شريكاً مثالياً لـ(أم اللولو)، ولكن (الراهب) أضاف الملامح المعاصرة لشخصية (علوان = فاوست)، وهي الازدواجية التي لم تكن من صفات فاوست، فبات علوان يكلم (الفقراء = مشجعي الثورة) بلسان يختلف عنه عندما يتحدث مع شريكته (أم اللولو = الشيطان = البرجوازية)، أي أنَّ علوان أصبح يخشى التحول الظاهري، فيدعي للناس الفقراء أنه معهم، في حين هو -حقيقة- قد رضخ لسلطان المال والحضارة الجديدة، "اسمعي أم عبودة، كلمة ورد غطاها، أنت وسلطان وأم اللولو، نحن معك ضدهم.. أنا مع كل المضطهدين والمظلومين والمستلبين.. "[٣]. ومما لاحظناه أن (الراهب) لم يترك للقارئ فرصة اكتشاف الأمر بنفسه، بل وضح أن علوان يكذب، وأنه ليس إلا خليفة لـ(سلطان) زوج (أم اللولو) السابق.. "لا ! العب غيرها يا أستاذ ! مش على هالصفدية العارفة كيف المية جارية تحت التبن. أنت المعلم الجديد.. جاءت بك أنت.. على الأقل هو ما رمانا بالرصاص.. أما أنت.. ".[٤]

بهذا الاستلهام الفني انتقل بنا (الراهب) تحت ظلال الأسطورة (الفاوستية) خطوة خطوة، فاستطاع أن يستثمر الموروث في التعبير عن المعاصر، بل تجاوز ذلك عندما أضفى على المعاصر صفات تتجاوز الموروث، فأصبحنا أمام حقيقة حاضرنا وكأننا نسير في ظل غابة ثم فجأة وجدنا أنفسنا في الصحراء لا ظل ولا ماء، وأخيراً اكتشف علوان أن الفقراء هم "أعداؤه قطعاً.. أظهروه قزماً أمام أم اللولو"[٥].

(١) بلد واحد هو العالم، صـ٩٠.
(٢) بلد واحد هو العالم، صـ٩٨.
(٣) بلد واحد هو العالم، صـ١٦٠-٢١٠.
(٤) بلد واحد هو العالم، صـ٢١٠.
(٥) بلد واحد هو العالم، صـ٢٨٩.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الروائي أحسن في استخدامه للرموز التي تساعد علوان في تحولاته، فكانت (زوجته = المرأة) رمزاً للحاجة التي تدفع صاحبها لسلوك ما ثم يعود إلى سابق عهده، أما (أم اللولو) فهي البرجوازية الغربية، أو الشيطان عند (فاوست)، التي تسخر كل شيء لخدمتها معتمدة على سلطة المال والجمال.

جاءت شخصية علوان في مستويين:

الأول: تراثي وهو معادل لـ(فاوست) الذي يحمل الخير ثم الشر.

الثاني: معاصر يمثل الحضارة الحديثة التي تنادي بالديمقراطية وتقتل البشرية، ففاوست المعاصر هو "الحضارة الحديثة"(١).

كما قد تمتزج العادة الشعبية أو التقليد الشعبي ذو المنشأ الديني بالموروث الأسطوري ليشكلا معاً بالتحامهما لوحة رائعة أبدع عبد الكريم ناصيف في رسمها أيّما إبداع، إذ لم يعد الختان مجرد اقتطاع جزء من الجسد، بل أصبح طقساً من طقوس العبادة والتقرب لآلهة الخصب (عشتروت): "إنه الربيع، والربيع موسم الختان، يؤتى بالصبية الذين لم يختتنوا، فيقدمون تلك القطعة من جلدهم فدية لعشتروت آلهة الخصب والعطاء"(٢)، وبذلك تظافرت العناصر التراثية وانصهرت مع العناصر المعاصرة لتنقل لنا التجربة الإنسانية بصورة مبدَعة.

٣ - القسم الثالث :

أما النوع الثالث فيتناوب فيه النصّ الروائي والنصّ الأسطوري في نقل حوادث الرواية، فيدمج الكاتب بين الأسطورة والواقع المعيش، كأن يذكر الروائي نصاً من الأسطورة، أو يقارن بين شخصيات الأسطورة وشخصيات الرواية، مقارنة صريحة يعطي فيها لكل شخصية اسماً أسطورياً، ثم يذكرنا بنص الأسطورة بين الفينة والأخرى، فيكون النص الروائي نصاً مزدوجاً، نقرأ فيه الأسطورة القديمة بصياغة روائية حديثة، أو نقرأ نصاً روائياً حديثاً استلهم عناصر الأسطورة ومكوناتها.

استلهم عبد الكريم ناصيف في روايته (المد والجزر - الانكسار) أسطورة عشتار وعكسها على

(١) بلد واحد هو العالم، صـ٢٥٤.

(٢) عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس- شرق غرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، صـ١٩٠.

الواقع المعيش للأمة، فتبدأ الرواية من زلزال حزيران، وقد صرح الكاتب بذلك في السطر الأول من الرواية قائلاً: "إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان ما لها، يومئذ تحدث أخبارها. فما تراها كانت أخبار الأرض بعد زلزال حزيران"(١).

تتحدث الرواية عن هزيمة حزيران ونتائجها على المستوى الفردي والجماعي، ينقل ناصيف مأساة الهزيمة من خلال أسطورة (عشتار) ورموزها، مستلهماً عناصرها، وموظفاً هذه العناصر في الرواية توظيفاً فنياً يهدف إلى دمج الأسطورة بالواقع، ثم جعل الأسطورة معادلاً للواقع، وقد سارت الرواية وفق مستويات متعددة:

١- **في المستوى الأول:** ربط ناصيف بين أسطورة (عشتار) وشخصياتها وشخصيات الرواية، وقد أفرد لهذه المشابهات النصف الأول من روايته، فيسرد لنا على لسان (خلدون) نص الأسطورة، "ذات يوم كانت هناك آلهة جميلة يعبدها أهل بابل يفضلونها على الآلهة الأخرى جميعاً كان اسمها عشتار.. ذات يوم كانت عشتار تطوف في الحقول.. مرت براعٍ خارق الجمال والقوة.. فعلق قلبها الرجل.. منذ تلك اللحظة صار تموز معبود عشتار.. ومنحته قوى السماء كلها.. ذات يوم رأت عشتار تموز يغازل آلهة أخرى.. فطار صوابها وصممت على الانتقام.. فأرسلت إليه.. اثني عشر ثوراً من أضخم ثيران الأرض.. اختفى تموز، غيَّبته الأرض... حزنت عليه أخته (جشتينانا).. وساحت في البراري تبحث عن أخيها"(٢). هكذا يضعنا الكاتب أمام الأسطورة، بل يربط بينها وبين الرواية بصورة مباشرة، ثم يطلب منا أن نقارن بين النصين وبين أفعال الشخصيات في النصين.

صرّح الكاتب في أكثر من موضع في الرواية أن شخصية (محمود) هي (تموز)، ويبدأ الأهل بالبحث عن (محمود) الجندي بعد عودة المقاتلين، فيتساءل الأهل عن مصير ابنهم المفقود، ويعتري رحلة البحث عنه مصاعب ومعوقات كثيرة، ثم يبدأ الروائي على لسان (خلدون) بالمزاوجة بين أسطورة عشتار وواقع (زهرية)، فحدثها خلدون عن الأسطورة عندما كانت ترعاه حين مرض، وأخبرها بوجه شبه بينها وبين عشتار قائلاً: "أنت زهرية وهي الزهرة، وتموز بطل ومحمود بطل"(٣). ثم يتابع ناصيف القسم الأول من روايته منشغلاً بعملية الربط بين الرواية والأسطورة،

---

(١) المد والجزر-الانكسار، صـ٥.

(٢) المد والجزر- الانكسار، صـ٥١-٥٢.

(٣) المد والجزر- الانكسار، صـ٥٣.

سارداً الحوادث والمسببات التي تعينه على هذا الربط، جاعلاً من سؤال زهرية لخلدون في كل مرة مناسبة للحديث عن التشابه بين الأسطورة والرواية، فعندما تطلب منه المساعدة في البحث عن محمود مراعاة لشعور الأم التي تكاد تجن عليه يقاطعها ضاحكاً: "جشتينانا إذن؟"(١)، كما يقابل أيضاً بين ثيران عشتار في الأسطورة و(ثيران الصهاينة) التي واجهها محمود في الرواية، "ألم يواجه هناك في الجولان ثيراناً أشدّ وحشية من ثيران تموز"(٢)، وبعد أن ينتهي ناصيف من عقد المقارنات والمشابهة بين شخصيات الأسطورة والرواية، ينتقل إلى إيضاح أفعال هذه الشخصيات للقارئ، فيذكرنا أن عشتار طرقت "باب العالم السفلي راجية متوسلة ألا تفعل زهرية مثلها، وهي تخدمه الليل والنهار كي يبحث لها عن خطيبها "(٣).

مهَّد ناصيف في القسم الأول للتحولات التي ستواجهها الشخصيات في القسم الثاني، فأصبحنا أمام (عشتار = زهرية) تبحث عن محبوبها (تموز = محمود)، لكن الأسطورة المعاصرة تخرج عن نطاق الأسطورة القديمة، متخذة منها رمزاً تسقطه على الحاضر الذي تعيشه الشخصيات.

تبدأ الرواية في قسمها الثاني بالحديث عن هزيمة حزيران، متوسلة بالأسطورة التي شرحها ناصيف، فعملية البحث عن محمود ما هي إلا التساؤل الذي طرحته الشعوب العربية بعد الهزيمة عن جيوشها التي أنفقت الحكومات الأموال في تسليحها، أين تبخرت هذه الجيوش؟ وكما رافقت الحسرة والألم (جشتينانا) في بحثها عن تموز الجميل المفقود، رافقت الشعوب العربية التي فقدت أراضيها دون أن تفعل شيئاً، أما (محمود= تموز) فهو على المستوى الفردي يعتز برجولته وقوته كما كان (تموز) يفخر بقوته وجماله، لذا فقد أبى العودة مهزوماً والتحق بمجموعة تقاتل العدو، "أشعر بأنني عاجز عن مواجهة أبي، أمي، أصدقائي.. لست قادراً على مواجهتهم حاملاً لهم الهزيمة والانكسار"(٤)، لأن محمود (الجندي العربي) ليس جباناً ولم يتأخر عن القتال، لكن الحكومات التي أرسلت به إلى جبهات القتال، لم تكن تخطط للحرب عملياً كما كانت تخطط لها خطابياً، وبقي محمود يقاتل ليثبت "لنفسه وللعالم أنه ليس هو الذي هزم، ليس هو الجبان الذي يخشى القتال، وليس هو الذي لا يذود عن حياض الوطن"(٥). أما زهرية فقد جعلها الروائي رمزاً للأرض المغتصبة التي أدمت قلبه وحارب لأجلها، فقد وقعت فريسة لـ (الشيخ المحتال =

(١) المد والجزر- الانكسار، صـ٥٤.
(٢) المد والجزر- الانكسار، صـ٥٣.
(٣) المد والجزر- الانكسار، صـ٥٣.
(٤) المد والجزر- الانكسار، صـ١٧.
(٥) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٢٤.

اليهودي المحتل)، إذ يسلبها شرفها ويسجنها في قلعة لا يستطيع أحد الوصول إليها، فهي الأرض التي احتلتها إسرائيل وأقامت حولها الحصون المنيعة (بارليف، آلون)، "وقد عاد فدائياً يرى في زهرية القنيطرة التي غيبها العدو خلف أسوار العدوان والبغي"(١)، فعملية بحث زهرية عن محمود جعلت خسارتها مضاعفة، وهي بالتالي كحرب حزيران التي سبقتها النكسة، فقد خسرت محمود وشرفها كما خسر العرب أراضيهم وفقدوا هيبتهم وتشردت جيوشهم، فخسارة زهرية الكبيرة معنوياً ومادياً هي ذاتها الخسارة التي مُنيَ بها العرب.

لجأ الروائي إلى عملية الإسقاط التاريخي كي يكشف أسباب الهزيمة، فقارن بين الأمراض التي عانت منها (عشتار) في سجنها لدى آلهة العالم السفلي (اريشكيجال)، والأمراض التي عانت منها (زهرية) في سجنها لدى (الشيخ) الدجال، "فلما صارت عشتار في قلب العالم الأسفل.. أطلق ضدها.. ستين علة، ضد عينيها أطلق علل العيون، ضد أقدامها أطلق علل الأقدام، ضد رأسها أطلق علل الرأس"(٢).

كذلك الشيخ، فقد سبب العلل والأمراض لزهرية عندما وقعت بين يديه، "ففي رأسها صداع بدأ وكأنه قد استوطن،.. وفي عينيها كانت أيضاً غشاوة مقيمة.. كما تظل الأحشاء متشنجة والقدمان متراخيتين"(٣).

أراد الكاتب من خلال هذه المقارنة أن يعري أسباب الهزيمة، جاعلاً من مقومات الحياة والتفكير للأمة تربة خصبة مهدت لحدوث هذا الزلزال، فاقتصادها (القدمان) مخرب لأن دعامة هذا الاقتصاد (مزيد بك) الذي حاول الهرب بأمواله وسبائك الذهب، فوضعت السلطات يدها على أمواله وأخرجوا من بيت ابنته "صفائح ملأى بسبائك الذهب"(٤)، ثم يلاحقه القانون بتهم تخريب الاقتصاد والتواطؤ مع جهات خارجية معادية، لكنه يستقبل بعد مدة ويدخل دمشق "كما دخل القسطنطينية محمد الفاتح والقدس صلاح الدين"(٥). أما مرض العيون فيكمن في عدم تقدير بطولات (محمود) الذي يمثل العين الساهرة التي رفضت الهزيمة وظل يقاتل مع الثوار هناك، فقد تمت ملاحقته والتضييق عليه من قبل الحكومة، فلم تستطع أمه التعبير عن

---

(١) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٥٨

(٢) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٠٤.

(٣) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٠٤.

(٤) المد والجزر- الانكسار، صـ١٨٥.

(٥) المد والجزر- الانكسار، صـ١٨٩.

فرحتها بقدومه، "فقد حسبت الأم حسبان كل شيء إلا أن يكون ابنها طريد الحكومة.."[١]، ويلقى الصحفي (خلدون) المصير ذاته لأنه أراد أن يكشف (مزيد بك)، فالعقوبة تطال من يعمل لأجل الوطن.. والثواب لمن عاث فساداً، "-إلى أين يا صديقي ؟..

-إلى المجلة.. أكتب.. أوضح.. أفضح..

-غير أن حاتم قاطعه:

-أعتقد أن الأوان قد فات.. فقد جردوك حتى من هذا السلاح"[٢].

بهذه الطريقة عكس ناصيف أسباب ضعف عشتار على كل من (زهرية) و(الوطن)، فاستلهم عناصر الأسطورة خير استلهام.

أراد ناصيف أن يخرجنا من هذا الواقع المهزوم والمؤلم، فعاد إلى الأسطورة متتبعاً حوادثها، وموظفاً لرؤيتها ودلالاتها، وكما حرر (تموز) عشتار، حرر (محمود) (زهرية)، "امض يا تموز واقرع باب الايجالجينا، زين العتبة بحجر الايريتو.. ثم انضح عشتار بماء الحياة وخذها بعيداً.. ولما مر بها عبر البوابة السابعة أعاد إلى رأسها التاج العظيم.."[٣]. يلحق (محمود) بـ (تموز)، فيحرر (زهرية) من (الشيخ = إسرائيل)، وهذه إشارة من الكاتب إلى حرب تشرين التي خاضها (الجندي محمود) وانتصر فيها على العدو، فاسترد هيبته وكرامته.. لأن الأسطورة وفي حدود السرد تمثل "محاكاة لأفعال قريبة من الرغبة.. وحقيقة أن الأسطورة تشتغل على أعلى مستويات الرغبة البشرية لا يعني ضرورة أنها تقدم عالمها وكأنه عالم يملكه الإنسان"[٤].

وقد توسل ناصيف بأسطورة أخرى في الرواية، عبر من خلالها عن روح الثورة التي يملكها الإنسان العربي الذي فقد أرضه، فكان استلهامه لأسطورة (وادي عبقر) مشابهاً لاستلهامه أسطورة (عشتار)، فقد بدأ حديثه بالتعريف بوادي عبقر وما يجري فيه من حوادث، ثم عكس ذلك على واقع الرواية. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ناصيف غيَّـر وحوَّر في الأسطورة، وقد صرّح بذلك في الرواية. يرمز (وادي عبقر) في الرواية إلى الأرض العربية، لكن تلك الأرض القريبة من اليهود لا يسكنها إلا (الثوار) الذين يهاجمون مواقع العدو ومستوطناته كما يهاجم سكان وادي

(١) المد والجزر- الانكسار، صـ١٨٤.
(٢) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٠٣.
(٣) المد والجزر- الانكسار، صـ٢٨٨-٢٨٩.
(٤) تشريح النقد، صـ١٩٨.

عبقر ممالك الجن الأخرى، "كان يا ما كان في قديم الزمان، كان هناك واد يدعى عبقر تملكه الجنّ.. إلا أنّ جنّ عبقر عادوا فظهروا من جديد متخذين لهم هذه المرة موطناً يدعى العرقوب.. ومن مملكة أخرى تدعى (الجولان) أحالها إلى ما يشبه الجحيم جن آخرون يدعون بني صهيون، فر إلى وادي عبقر هذا ثلاثة رفاق في السلاح"[١]، وفي حين كان يعود الجن إلى زوجاتهم، لم يجد (محمود) زوجة، فقد اغتصبها الشيخ.

وعلى الرغم من أن "وجود بنية أسطورية في تخيل واقعي يفرض مشكلات تقنية معينة لجعل التخيل قابلاً للتصديق"[٢]، فقد تجاوز ناصيف هذه العقبات مستلهماً الأسطورة بمستوياتها المختلفة، ومنتجاً لها قراءات جديدة تحتمل التأويل وتعبر عن معطيات الواقع، فكان النَّصُّ الأسطوري مرناً قابلاً للتشكيل، ومعبِّـراً عن أمور معاصرة تختلف في طبيعتها عن الأسطورة.

(١) المد والجزر- الانكسار، صـ ١٧٣-١٧٤.

(٢) تشريح النقد، صـ ١٩٩.

القصص الفلسفي

ظهر القصص الفلسفي في الرواية السورية بطرق متعددة وأشكال متنوعة توحي بعمق تأثير هذا النوع فيها، لأن القصص الفلسفي العربي يشكل الركن الأساس من أركان الثقافة العربية، وقد أثر في كتابات الغرب وإبداعاته الأدبية.

ونقصد بالقصص الفلسفي العربي تلك الأفكار الفلسفية، التي تم طرحها بشكل سردي متنوع الأشكال.. ويزخر تراثنا العربي بهذا النوع من القصص ومن أمثلته:

- رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي (توفي ٤٢٦ هـ - ١٠٣٤م).
- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (توفي ٤٤٩ هـ - ١٠٥٧م).
- رسالة حي بن يقظان لابن طفيل (توفي ٥٨١هـ - ١١٨٥م).

ومما لا ريب فيه أن كتابنا القدامى اتخذوا من القصص مجالاً لعرض آرائهم العلمية والفكرية والدينية ، فنجد أن ابن طفيل مثلاً صاغ الحكمة الفلسفية بقالب قصصي سردي شيق، أما المعري فقد جمع في رسالته بين النقد والفلسفة والتصوف.

- أثر القصص الفلسفي في البيئة الروائية :

نعرض بداية بعض أشكال القصص الفلسفي وميزاته القصصية تمهيداً لمعرفة أثرها في الرواية:

١ - **(رسالة التوابع والزوابع)**[1] لأبي عامر ابن شهيد المولود في قرطبة، وحظي بعيش رغيد، وحاز مراتب عالية في الأندلس، وكان شاعراً. وتتكون الرسالة من مدخل وأربعة فصول: توابع الشعراء، توابع الكتاب، نقاد الجن، حيوان الجن، تحدث من خلالها عن المشكلات البيانية بأسلوب قصصي مسرحه وادي الجن، ومما يلفت الانتباه أن لدى ابن شهيد بعض أساليب الرواية، فقد حمل شخصيات من الجن آراءه في الخصوم من رجال السياسة والأدب.

(١) أبو عامر ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية - د.ت.

٢ - **(رسالة الغفران)** لأبي العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩ هـ)[١]، كتبت بعد رسالة (التوابع والزوابع)، كتبها المعري أثناء عزلته سنة ٤٢٤ هـ - ١٠٣٢ م. تتشابه الرسالتان في تناولهما للمشكلات الأدبية بطريقة قصصية، اتخذ المعري عالم الآخرة وسكانها من الإنس مجالاً لقصته، في حين اتخذ ابن شهيد عالم الدنيا وسكانها من الجن مجالاً لقصته. تتمتع رسالة الغفران بأسلوب فلسفي متعمق تزينه الأساطير والحكايات المتداخلة، وهذا ما جعل رسالته تكمل سابقتها في تناولها لعالم الآخرة وموضوع الزندقة والإلحاد والغفران، بالإضافة إلى موضوع الأدب والنقد والشعر.

إن ما يثبت النزوع القصصي لدى المعري، هو رده بأسلوب قصصي على خواطر الشيخ الحلبي، كما ورد في رسالة ابن القارح، وقد جرت العادة أن تكون المبارزة الأدبية في صنف واحد من صنوف الأدب، أما ما نلاحظه في رد المعري فهو رغبة في كتابة القصة، هذه الرغبة تعيقها صعوبة الموضوع، فالمعري لم يختر موضوعه، بل صار موضوع قصته جواباً على سؤال قد وجه إليه. ولم تكن براعة المعري في رسالة الغفران فحسب، بل كتب غيرها (رسالة الصاهل والشاحج)، (رسالة الجن)، (رسالة الملائكة)، (القائف)، وعندما ضاق المعري ذرعاً بالأوضاع المزرية ثقافياً وسياسياً واجتماعياً حبس نفسه تعبيراً عن رفض سلمي لمنظومة القيم السائدة آنذاك، واستهجانه للخصومات المغرضة بين رجال الأدب، فكانت رسائله تعبيراً رمزياً عن روح الاغتراب الروحي والشخصي والسياسي عن معاصريه، وقد استخدم الأسلوب القصصي أيضاً تجنباً لبطش السلطة السياسية أو الدينية، لأن القالب القصصي يمنحه مجالاً رحباً من الرموز والأقنعة، ساعده في ذلك استلهامه للموروث الشعبي فيما يتعلق بقصص الإسراء والمعراج.

٣ - **(حي بن يقظان) لابن طفيل:**[٢] حي بن يقظان، أو أسرار الحكمة، قصص فلسفي يصرح فيه الكاتب بأنه ينقل قصة فيها العبرة، وقد كتبت بناء على طلب من أحد أصدقاء ابن طفيل يسأله عن أسرار الحكمة المشرقية، فيدفع إليه الجواب على شكل قصة سماها (حي بن يقظان)، وهي وسيلة الكاتب وقناعه للتعبيرعن تجربته الذاتية، إذ أكدت دراسات جمَّة أن القصة هي سيرة ابن طفيل نفسه. تقع القصة في سبعة أقسام، وقد سمى كل قسم أسبوعاً، وجعل للأسبوع سبع سنين، مجسداً الفكر المتوارث للعدد سبعة. تلخص القصة حياة البطل في الجزيرة المجهولة، فتنتهي قصته بطور (الكشف والمشاهدة).

(١) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان — ٢٠٠١ م.
(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، لبنان — ١٩٦٣.

وتمثل هذه القصة رؤية ذاتية لمسيرة الإنسان الحضارية، لأنها قصة تطور الحضارة من المرحلة البدائية إلى المعرفة الإنسانية، تظهر الحكمة المشرقية من خلال السعي وراء معرفة الله والحقائق الربانية، وذلك من خلال معالجة قضايا الإنسان من الداخل، فيصبح هدف المعرفة الإلهية تحقيق الوظائف الأخلاقية والاجتماعية، كما تتجسد المعرفة في سعي الإنسان لتحقيق الفضائل الثلاث: الحق، الخير، الجمال.

تكمن الأهمية السردية لهذه القصة في دلائل الأسلوب القصصي الموجود فيها.. ابتداءً من السائل الذي ألقى سؤاله بانتظار الإجابة دون أن يظهر في الرسالة.. مروراً بالأسلوب القصصي الذي وجد فيه الكاتب الطريقة الأمثل لجذب الانتباه إلى المعاني المبثوثة في رسالته.

رسم ابن طفيل شخصياته الروائية بطريقة رمزية جعلت من البطل نموذجاً ورمزاً.. وقد ساعدت شخصية (أسال، الضد) في رسم البطل وإبراز صفاته، ولم يكن بمقدور ابن طفيل التحدث عن الآراء التي آمن بها –طريقة الإنسان في معرفة الحقائق الكبرى دون الحاجة إلى الوحي والرسل، ومن دعوته إلى الاعتماد على العقل سبيلاً إلى المعرفة– دون اللجوء إلى الرمز من خلال النص السردي، وقد احتوت قصة حي بن يقظان على ثلاث شخصيات:

١- حي بن يقظان (رمز الفيلسوف المعلم).

٢- شخصية الملك (سلامان)، وهي شخصية ثانوية ورمز للسلطة التي تتقن استغلال وظائف الدين الاجتماعية والأخلاقية والتوسل بها.

٣- شخصية (أسال)، وهي شخصية موازية لشخصية حي بن يقظان.

أما عنصر التشويق المساعد للكشف فهو المكان بحد ذاته، فالجزيرة المعزولة تضيف جواً من الغرابة والتشويق، وهو مكان رمزي أيضاً استخدمه ابن طفيل ليقول: إن حي بن يقظان من جزيرة يولد بها الطفل من غير أم ولا أب، ثم يتوصل وحيداً إلى حقائق عظيمة، فيعرض ابن طفيل أفكاراً محرمة في زمانه دون أن يعرِّض نفسه للمساءلة، أما الحوادث فقد كانت متطورة تبدأ بولادة ابن يقظان ثم تتوالى كاشفة لأطوار المشاهدة الموصلة إلى الحقيقة المجردة كما أرادها ابن طفيل.

يطرح نص حي بن يقظان تساؤلات، ويوضح قسماً من فلسفة الحياة بأسلوب سردي أثَّر في العالمين العربي والغربي بدليل عدد الترجمات التي حظي بها حي بن يقظان، فقد استلهمت في

الأدب العالمي، ومن أشهر هذه الاستلهامات رواية (روبنسون كروزو) لـ(دانيال ديفو)، فقد كانت مشابهة تماماً لقصة حي بن يقظان، وبذلك تكون القصة إلى جانب (ألف ليلة وليلة) من أشهر الكتب الروائية التي أثرت في الرواية الغربية والعربية، وقد صرح بعض كتاب الرواية الغربيين أنهم أخذوا من تلك القصص، فيقول فولتير: "إنه لم يزاول فن القصة إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة"(١)، وتمنى (استندال) أن "يمحو الله من ذاكرته (ألف ليلة) حتى يعيد قراءته فيستعيد ذاته)(٢)، واعترفوا علانية بتأثير القصص العربي وعالميته في غير مناسبة.

أما الروائي السوري فقد وجد في سرديات العرب الكبرى مادة قصصية، وظفها بصورة فنية تارة، وظهرت مجردة لا تضيف إلى الرواية شيئاً يذكر سوى وجودها كلوحة تراثية تارة أخرى، ومن الأمثلة على التوظيف الفني للتراث السردي، رسالة بشير فنصة (الراح والأرواح)، وهي ليست الوحيدة في هذا المجال، فلدينا روايات أخرى استلهمت السرديات العربية الكبرى، (فردوس الجنون) لأحمد يوسف داود، (أعدائي) لممدوح عدوان، وغيرها، واقتصر بعضهم على العنوان كـ(يقظان حياً) لزكريا شريقي.

بين رسالة الغفران و رسالة (الرّاح والأرواح) :

يشير بشير فنصة أن روحه اتحدت بروح المعري، فنهج نهجه في رسالة الغفران، فوهبت رسالة الغفران الإمتاع القصصي لعصرها وللعصور الأخرى، فهي من أعظم النصوص التي خلقت إشكالية، وطرحت تساؤلات محركة لمجرى البحث لتقديم الحلول والإجابات، واضعة أمامنا سيلاً من الأسئلة، وهذا سرُّ براعتها، لذلك وجد الكاتب الروائي في تعدد قراءاتها ضالته، فهي تقدم تساؤلات الحياة القلقة التي يعيشها الكاتب ويلمسها المجتمع، لذلك تسير الرواية جنباً إلى جنب مع رسالة الغفران في الهدف وطريقة الوصول إليه، ولا تختلف عنها إلا في مسميات الشخصيات والأمكنة.

تبدأ رسالة الغفران بجمل لطيفة تفكه بها المعري عندما دعا لصاحبه بطول البقاء، فكما كانت رسالة الغفران على علاقة توافقية مع رسالة ابن القارح من جهة تناول المسائل ذاتها بين الرسالتين على سبيل السؤال والرد عليه، كذلك كانت رسالة فنصة تسير على نهج رسالة الغفران،

(١) محمود تيمور، محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، المطبعة الكمالية، ١٩٥٨، صـ٦٠.

(٢) محاضرات في القصص في أدب العرب، صـ٦٠.

ففي حين خرج المعري على رسالة ابن القارح بالرحلة الزائدة، كذلك فنصة خرج على المعري بطرح قضايا معاصرة، وتتبّع رسالة المعرّي خطوة بخطوة، ابتداء من الرمز وانتهاء بالمحاكاة المحمَّلة بالفكر الفلسفي والنَّقد الاجتماعي والسِّياسي، فتتشابه رسالة فنصة مع رسالة الغفران في البنية العامة وفي طرق معالجة الأفكار، وسوف نتتبَّع خيوط العملين لرصد نقاط الالتقاء والدور الذي أدته هذه النقاط في صياغة أفكار رسالة الراح لبشير فنصة.

جعل المعري العالم العلوي مسرحاً لقصته، ليكشف بحرية وجرأة أفكاره ومعتقداته، ويوجه نقده اللاذع إلى عيوب مجتمعه، وينتقد تفكير الناس فيما يخص الحياة الآخرة، أما بشير فنصة فقد استخدم مسرح الرسالة نفسه، لكنه انتقد بصورة مباشرة وغير مباشرة معاصريه من أدباء وحكومات و عامة الناس، كانت نقطة البدء غريبة في رسالة الغفران، لأنه سيسلك طريقاً خيالياً في القص، ويستخدم مكاناً خيالياً أيضاً، معتمداً على السخرية الهادفة، وقد وقع فنصة فيما وقع فيه المعري من صعوبة البدء، لأسباب أخرى لا تتعلق بالنوع الأدبي (القصة) الذي كان مذموماً في عصر المعري، بل تتعلق مشكلة فنصة بتتبعه لخطا المعري، فلم يجد فرصة ليبدأ قصته إلا بقوله بأن روحه اتحدت بروح المعري فنهج نهجه، ثم يبدأ بحديث شريف بعدها يتحدث بصيغة المتكلم، موضحاً دخوله الجنة ولقاءه بالآخرين، وقد استعمل ضمير المتكلم "في الأشرطة السردية منذ القدم، فشهرزاد مثلاً، كثيراً ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة (بلغني)"(١)، ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية، ولعل من جماليات هذا الضمير أنه يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي، فكأن السرد بهذا الضمير يعزز دور المؤلف مقابل المتلقي.

ذهب فنصة إلى أبعد من ذلك، فاختصر الحوار الطويل بين ابن القارح وخازن الجنة (رضوان) الذي رفض دخول (ابن القارح) الجنة، ولم يدخلها إلا بحيلة، إذ تعلق بإبراهيم ابن النبي ﷺ وقد حصل ذلك بعد محاولات كثيرة انتهت بالفشل، فلم يستمع له رضوان واستقبح شعره، ثم ذهب إلى خازن آخر من خزنة الجنة يقال له (زفر) فمدحه بقصائد لم تغير من الأمر شيئاً، ثم يمدح حمزة بن عبد المطلب رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، فيرسل معه رجلاً إلى علي بن أبي طالب رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ ليخاطب النبي ﷺ في أمره ، لكنه يفقد صك التوبة في مجلس للنحاة يتناقشون في مسألة نحوية، ثم يبحث عن شاهد يشهد أمام علي رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أنه قد تاب في حياته، فيجد قاضي حلب (عبد

---

(١) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، صـ ١٨٤.

المنعم بن عبد الكريم) فيشهد على توبته، ومع ذلك يخبره علي رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أنه يطلب أمراً صعباً، وقد أطال المعري في وصف هذه المشاهد حتى في اجتياز ابن القارح للصراط، حين يلجأ إلى جارية تحمله على ظهرها ويجتاز الصراط.. هذه المشاهد المتشعبة والطويلة اختصرها فنصة في روايته، فيحصل (أمين اليسراوي) على الجواز الممهور بخاتم النبوة، فينادي رضوان (يا رضو) خذ بيدي إلى الصراط، فيقول له من قال لك إن اسمي (رضو)، فيجيبه أن المعري أطلق عليك هذا الاسم على عادة العرب في ترخيم الاسم، ثم يورد شاهداً على ذلك:

يا عُثْـمَ أدركنـي فـإنّ ركيتـي صلدت فأعيت أن تبض بمائها[١]

لم يكن الاختصار الطريقة الوحيدة للدخول في موضوع الرواية، فقد لجأ فنصة إلى طريقة أخرى ليبدأ روايته ويسرد حوادثها، فلجأ إلى تقنية (الترشيح)، باعتماده على النمو بالمشبه به أو المستعار منه ليلج من خلاله إلى عوالم أخرى مليئة بالحوادث والشخصيات، وقد قلَّد المعري في استخدام تقنية الترشيح، فالشجرة الطيبة ﴿ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ﴾[٢]، وأغصان الشجر وظلاله تستدعي المستظلين به، كما يستدعي الشجر الثابت أنهاراً تغذيه، وبالتالي لا بد من وجود مجالس اللهو والنزهة على ضفافها، وهكذا نجد أنفسنا أمام حياة أهل الجنة مباشرة. وكما شكلت الأساطير مادة قصصية في رسالة الغفران، فقد استلهمها فنصة كمصدر قصصي للحكايات، ووظَّفها لتؤدي دوراً رمزياً يخدم بعض القضايا التي لا يمكن طرحها إلا عن طريق القصة الشعبية والأسطورة، كما في حديثه عن أسطورة (الملك شداد والمدينة العجيبة الساحرة).

إن تغير مسرح القصة من العالم السفلي إلى العلوي يقتضي أن يتغير كل شيء في القصة انسجاماً مع المكان الجديد، فالجنة فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا تتغير صور الطبيعة بمفردها، إنما يمتدّ التغير إلى الإنسان الذي يسكنها، فكانت إعادة تشكيل هذا الجو في الفن القصصي واضحة في رسالة الغفران، فاتخذت أشكالاً عدة استخدمت بما يتناسب مع احتياجات المعري، لأن إعادة الأشياء إلى صورتها الصحيحة يعطي فرصة للكاتب لإعادة تشكيلها من جديد وفق متطلبات حكاياتها، فقد تعددت التقنيات المستلهمة من رسالة الغفران ومنها (إعادة التشكل) الذي اتخذ أشكالا متعددة منها:

(١) بشير فنصة، رسالة الراح والأرواح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م، صـ١٠٣، انظر أيضاً: ديوان أبي زبيد الطائي، تحقيق نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، صـ٣٣.
(٢) سورة إبراهيم، آية ٢٤-٢٥.

١ - تكلم الحيوانات:

ذكر منها المعري في رسالته قصة قطيع البقر وحمير الوحش في الجنة، فيطاردها ابن القارح مع عدي بن زيد في رحلة صيد، وعندما يرمي رمحه باتجاهها تقول "أمسك، رحمك الله، فإني لست من وحش الجنة التي أنشأها الله ولم تكن في الدار الزائلة، ولكني كنت في محلة الغرور أرود بعض القفار، فمر بي ركب مؤمنون قد كري زادهم، فصرعوني واستعانوا بي على السفر، فعوضني الله، جلت كلمته، بأن أسكنني في الخلود، فيكف عنه مولاي الشيخ الجليل. ويعمد لعلج وحشي، ما التلف عنده بمخشي، فإذا صار الخرص منه بقدر أنملة قال: أمسك يا عبد الله، فإن الله أنعم علي ورفع عني البؤس، وذلك أني صادني صائد بمخلبه، وكان إهابي له كالسلب، فباعه في بعض الأمصار، وصراه للسانية صار، فاتخذ منه غرب، شفي بمائه الكرب، وتطهر بنزيعه الصالحون، فشملتني بركة من أولئك، فدخلت الجنة أرزق فيها بغير حساب"(١) ، كري زادهم: قل ونقص ، الخرص: الرمح القصير.

٢ - تحول الحيوانات والفاكهة إلى بشر:

فتحول الإوز إلى جوار كواعب، وقد ورد ذلك في رسالة الغفران عندما حطت مجموعة من الإوز في الجنة فيما كان ابن القارح جالساً مع جماعته فيقلن: "أُلهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها.. فينتفضن، فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشى الجنة.. وقال: ويحك! ألم تكوني الساعة أوزة طائرة ؟..فتقول: وما الذي رأيت من قدرة بارئك ؟"(٢)، فيعجب الجميع من قدرة الخالق على خلق صنوف شتى من الجمال، ويقترح ابن القارح على النابغة أن يتمتع بإحداهن.. ولكن (لبيد بن ربيعة) يثنيهم عن ذلك بطريقة مضحكة قائلاً: "إن أخذ أبو ليلى قينة، وأخذ غيره مثلها، أليس ينتشر خبرها في الجنة، فلا يؤمَن أن يسمى فاعلو ذلك أزواج الإوز ؟ فتضرب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان".(٣)

وتتجاوز إعادة التشكيل المتحرك من الأشياء إلى الجامد، فالسفرجلة والرمانة ما هي إلا جارية حوراء تبهر ناظرها، عندما يمسكها أحدهم ليأكلها تخرج إليه هذه الجارية لتقول: "من

---

(١) رسالة الغفران، صـ ٧٥.

(٢) رسالة الغفران، صـ ٨٢-٨٣-٨٤.

(٣) رسالة الغفران، صـ٩٤.

أنت يا عبد اللّه؟، فيقول: أنا فلان ابن فلان، فتقول: إني أمنّي النفس بلقائك قبل أن يخلق اللّه الدنيا بأربعة آلاف سنة"[١].

٣ - تعويض النواقص:

سعى المعري في رسالته نحو تحقيق الأماني الصعبة في الحياة الدنيا، فعمد بدافع معاناته من عاهته إلى استخدام إعادة التشكيل التي منحها في الدار الآخرة، فالأعشى "صار عشاه حوراً معروفاً، وانحناء ظهره قواماً موصوفاً"[٢]، وزهير بن أبي سلمى الذي ارتبط اسمه بالسأم من الحياة يعود شاباً "كالزهرة الجنية.. كأنه ما لبس جلباب هرم، أو تأفف من البرم، وكأنه لم يقل..:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولاً – لا أبالك – يسأم[٣]

والشاعر الأعور في الحياة الدنيا نجده من أحسن الناس خلقاً في الجنة؛ عيناه من أجمل العيون، فعندما يرى ابن القارح الشعراء الخمسة من بني قيس وكلهم عور –تميم بن مقبل، والشماخ بن ضرار، وعبيد بن الحصين، وحميد بن ثور، وعمر بن أحمر– يقول: "ما رأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان"[٤].

إن إيمان المعري بالعدل واشمئزازه من الظلم جعله يؤمن بأن اللّه سيعوض أصحاب النواقص في الآخرة من باب العدل وإدخال السرور إلى قلوبهم الجريحة، وهو تعبير عن عمق الروح الإنساني للمعرِّي، فعكس هذا التوجه الإنساني ليكون عملاً أدبياً إنسانياً رائعاً، ولم يقتصر تعويض النواقص على خاصة الناس، بل شمل الفقراء أيضاً، فالمرأة الحلبية يلتقي بها علي بن منصور فيعجب بجمالها وتغير حالها فتسأله: "أتدري من أنا يا علي بن منصور ؟ فيقول: أنت من حور الجنان اللواتي خلقكن اللّه جزاء للمتقين وقال فيكن: (كأنهن من الياقوت والمرجان)، فتقول أنا كذلك بإنعام اللّه العظيم، على أني كنت في الدار العاجلة أعرف بـ(حمدونة)، أسكن في باب العراق بحلب وأبي صاحب رحى، وتزوجني رجل يبيع السقط، فطلقني لرائحة كرهها من فِيَّ، وكنت من أقبح نساء حلب، فلما عرفت ذلك زهدت في الدنيا الغرارة، فتوفرت على العبادة، وأكلت من

---

(١) رسالة الغفران، صـ١٢٤.
(٢) رسالة الغفران، صـ٦٥.
(٣) رسالة الغفران، صـ٦٧، انظر أيضاً شرح المعلقات السبع: صـ١٢٣.
(٤) رسالة الغفران، صـ٩٦.

مغزلي ومردني، فصيرني ذلك إلى ما ترى" .[١]

٤ - التحـــــول :

وهو أن يسلب اللّه قدرة أعطاها لمخلوق في الدنيا ويعطيها لآخر سلبت منه في الدنيا، فالجـن لا يستطيعون التحول في الآخرة ويشيخون، على عكس الإنسان، لذا يعجب ابن القارح من جني عليه علامات الشيخوخة فيقول له: "يا أبا هدرش، ما لي أراك أشيب وأهل الجنة شباب؟ فيقول: إن الإنس أكرموا بذلك وأحرمناه، لأننا أعطينا الحولة في الدار الماضية، فكان أحدنا إن شاء صار حية رقشاء، وإن شاء صار عصفوراً.. فمنعنا التصور في الدار الآخرة."[٢].

استخدم بشير فنصة تقنيات المعري ذاتها في (التشكيل)، فيعيد النواقص بأسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب المعري، لكن يختلف هدفه عن هدف المعري، فالمعري يعيد النقص إلى صاحبه إيماناً منه بفكرة العدل، واستجابة لطبيعة تفكيره الفلسفية الإنسانية العامة، وما نلاحظه عند بشير فنصة أنه يعيد النواقص إلى بعض الشخصيات ليصحح خطأ وقعت به في حياتها، فيصبح (التشكيل) نموذجاً للعمل الصالح الذي لم تفعله الشخصية.

يلتقي (أمين اليسراوي) في الرواية بالمعري، فإذا به شاب نضير منتصب القامة، فيقول له: "يا أبا عبد اللّه.. كيف انقلبت.. من شيخ ضرير إلى شاب نضير منتصب القامة.. وبم غفر اللّه لك وأنت القائل:

ما الخير صوم يذوب الصائمون له   ولا صـلاة ولا صـوف على الجسـد

قال نعم.. لماذا لا تتبعه هذا البيت الذي يليه:

وإنمـا هـو تـرك الشـر مطـرحاً   ونفضك الصدر من غل ومن حسد[٣]

ويذكر فنصة صراحة هذا التشكل بأنه مما ورد في رسالة الغفران، فعندما يرى شاباً مبصراً مع حسناء ظنه طه حسين، وهو صديق المعري في الدارين، فقد تعرض طه حسين لما تعرض له المعري في حياته، وهنا نجد أن كاتب الرواية يحاول أن يجعل من تجربة طه حسين الأدبية - وما

(١) رسالة الغفران، صـ١٢٣.
(٢) رسالة الغفران، صـ١٢٧.
(٣) رسالة الراح والأرواح، صـ١١٠، + انظر لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، شرح كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٢، الجزء الأول، صـ٣٠٦.

يثار حولها من إشكاليات – تشابه ما يثار حول تجربة المعري الأدبية، إنه نوع من الإيضاح بالأمثلة ينقله لنا الكاتب كي يوضح مشكلة أدبية ما مقتدياً بأسلوب المعري في رسالته التي ناقشت أموراً عدة تتعلق بالأدب واللغة.

تتميز أشجار الجنة في رسالة فنصة بما لها من ميزات في رسالة الغفران للمعري، فهي أصل الخير وملتقى الأحبة ومصدر للجواري الفاتنات، فيذكر الشجرة العجيبة التي قال عنها المعري حلّة من اللّه لعلي بن منصور خبئت له إلى نفخ الصور قائلاً: "قد أجاد في وصفها الشاعر، إذ قال -كما روى عنه أبو العلاء-:

تشفي الصداع ولا يؤذيه صالبها ... ولا يخـــالط منهـــا الـرأس تـدويم[1]

ولا يتوقف التغير في الرواية عند حدود الشجر، بل يشمل البشر أيضاً، فالمطربات أم كلثوم وفيروز يصبحن من جواري الجنة، لأنها مكان تتحقق فيه الأماني وتتغير فيه الأشياء، وهذه الفكرة إنما هي من التناص مع الموروث الديني في وصفه للجنة وما يتم بداخلها من مواقف، وهي من وجهة نظر المعري المكان الذي تتحقق فيه العدالة المطلقة وتنتفي فيها الشرور، والجنة بالنسبة إلى فنصة المدينة الفاضلة التي ينتفي فيها الإقصاء والاتهام المجاني بالخيانة والكفر.

لم يتحدث فنصة كثيراً عن سلب القدرات في الآخرة إلا في معرض حديثه عن إبليس عندما دخل على مجلس يذكر فيه شعر لـ(ديك الجن)، فيظهر إبليس اللعين مقيداً بالسلاسل منادياً: إن ديك الجن ليس حمصياً، إنما هو حموي، وذلك لإثارة الخصومة، كما كان يفعل في الحياة الدنيا، فرد عليه المعري بأنه لن يستطيع ذلك في الآخرة، بل يعترف إبليس بأن من يقف معه هم شرار الخلق فيقول: "إن شركم عندي ابن برد وهو القائل:

إبليس أفضل مـن أبيـكم آدم ... فتبينـوا يا معشـر (الأخيـار)"[2]

وإن كانت الفاكهة تتحول في رسالة الغفران إلى جارية والإوز إلى جوار كواعب، فإنها في

(١) رسالة الراح والأرواح، صـ١٠٨، + انظر أيضاً: ديوان علقمة الفحل، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي الصقال- درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، الطبعة الأولى ١٩٦٩م، صـ٦٩:

تشفي الصداع ولا يؤذيك صالبها ... ولا يخالطها في الرأس تدويم

(٢) رسالة الراح والأرواح، صـ ١٥٩-١٦٠، انظر أيضاً: رسالة الغفران ص١٣٨، + ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، الجزء الرابع، صـ٧٨: "إبليس خير من أبيكم آدم فتبينوا يا معشر الفجار".

(رسالة الراح) جمعت في مكان واحد وهو حديقة الحيوان البشرية، ويلاحظ فيها أطوار تطور الإنسان عبر العصور وطقوسه الدينية.

تناولت رسالة الغفران قضايا مختلفة، فالمعري صاحب رؤية وفكر بثَّهما في أعماله، فحمَّل (اللّزوميّات) آراءه الفلسفية، وحمَّل رسالة الغفران جزءاً من القصص الخيالي المتميز، ناقلاً مسرح القصة من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة، كي يجد المكان المناسب لطرح رؤاه من جهة، وتوجيه نقده اللاذع إلى عادات المجتمع وسلوكياته من جهة ثانية، وليجد لنفسه مكاناً غير السجن الذي يعانيه في دنياه، فكانت الرسالة مجالاً رحباً لمختلف العلوم، إضافة إلى عرض تناقضات المجتمع وأفكاره. كما يتجلى الهدف التعليمي واضحاً في رسالة الغفران من خلال لقاء ابن القارح مع كل شاعر وأديب سائلاً ومحاوراً عن سبب المغفرة، فتكون الإجابة معالجة لأمر ينتشر في المجتمع ويحتاج إلى معالجة وتصحيح، وقد سار فنصة على خطا المعري، فرسم صورة واضحة تعبر عن قضايا مجتمعاتنا المعاصرة ثم ضمنها آراءه الخاصة.

خلت الرسالة من الأفكار الفلسفية العميقة التي أثارت جدلاً في رسالة الغفران، لأن ظروف المعري وفكره يختلفان عن ظروف فنصة، ومع ذلك فقد تتبّع فنصة خطا المعري، بل شاركه المعري في رسالته، يناقش الشعراء ويسأل الأدباء، ففي حين تناولت رسالة الغفران موضوعات حول الحياة الآخرة والزندقة والغفران ثم الأدب، تناولت رسالة الراح موضوعات إضافية تمثل روح العصر، فنجد الموضوعات السياسية والأمراض الاجتماعية المعاصرة، فإذا كان الزنادقة والملاحدة الذين تجرؤوا على الدين قد نالوا جزاءهم في جهنم، فإنهم في رسالة فنصة نالوا العقاب نفسه، لكن زنادقة هذا العصر مختلفون بالاسم ومختلفون بطبيعة الجرم، فزنادقة المعري كفروا بالله، وزنادقة فنصة كفروا بالله وآذوا البشرية، فكان سيدهم إبليس أول زائري النار بعد أن يذم ابن برد على بيت من الشعر ويتبعه سياسيون وقادة.

تعددت القضايا الاجتماعية والسياسية في رسالة فنصة، وهي مما عاينه أو سمع به في حياته، ومن هذه المشكلات مشكلة الجهل والكذب وإظهار ما يخالف الباطن، وقد استعان بالمعري لكشف هذه القضايا:

ولما رأيت الجهل في الناس فاشياً ... تجاهلت حتى ظُنّ أنّي جاهل(١)

---

(١) رسالة الراح والأرواح، صـ١١٠، + انظر أيضاً ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح: عمر الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٨، صـ٢٢٩.

وكما تحدث المعري عن جماعة متعبدين ظاهرياً، ويخفون زندقتهم وفسقهم عن أعين الناس فقال: "وإذا رجع إلى الحقائق، فنُطق اللسان لا ينبي عن اعتقاد الإنسان، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق، ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تديُّناً وإنما يجعل ذلك تزيُّنا"(١)، فقد اهتدى فنصة بهديه وسار على نهجه في كشف عيوب عامة الناس وخاصتهم، فإذا كان الجهل آفة العامة، فإن النفاق آفة بعض الأدباء والعلماء، لذا وصف المعري (دعبل بن علي)(٢) بالمنافق لأنه ادَّعى التدين لكسب المال، وتحدث فنصة عن تغافل الكتاب عن عيوب المجتمع حفاظاً على مصالحهم الشخصية، وأنهم ذهبوا أكثر من ذلك، فهم يمدحون أصحاب العيوب ويظهرون لهم الود متذرعين بحجج واهية مدّعين أن للضرورة أحكاماً:

وقبل يد الجاني التي لست قادراً على قطعها وارقب سقوط جداره(٣)

ثم يؤيد (طه حسين) ذلك، مدعياً أنه تعرض لما تعرض له المعري، ثم يذكر قولاً له قد قاله في الدنيا لإحدى الإذاعات حول قول أم كلثوم إذ تنشد القوم:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا(٤)

ويثور القوم ولكنهم لا يغيرون شيئاً، هذه مشكلة عصر فنصة، الكذب والجهل والاكتفاء بالأقوال. كما تطرقت الرسالة إلى حقوق المرأة وكيف تحولت في مجتمع التحرر الحديث إلى حال أسوأ من حالها في القديم، وقد ركّز فنصة على مكانة المرأة منذ بداية الرواية، إذ يهدي (أمين اليسراوي) كل ما يملك إلى (مريم)، ثم يعرف بنفسه بأنه ضيَّع حبيبته (وردة) كما ضيَّع (ديك الجن) حبيبته (ورد)، فيطرده المعري من مجلسه لأنه ضيعها بجهالته، والوردة هنا رمز لحبيبة اليسراوي.

كانت المرأة في رسالة الغفران سبباً في دخول ابن القارح الجنة حين يسأل (فاطمة) فتأمره بالتعلق بركاب أخيها إبراهيم كي يجتاز الزحام وصولاً إلى مقام النبي، أما في رسالة فنصة فجعل لنساء بيت النبي ﷺ عملاً آخر مشابهاً، فيقارن بين حال المرأة في المجتمع الحديث وحالها في الماضي، فيجعل السيدة عائشة رضي الله عنها مثالاً لذلك مؤيداً رأيه بقول النبي ﷺ :"خذوا

(١) رسالة الغفران، صـ ١٩٥.
(٢) رسالة الغفران، صـ ١٩٥.
(٣) رسالة الراح والأرواح، صـ١١٩، انظر أيضاً ديوان لزوم ما لا يلزم، المجلد الأول صـ٤٤٠.
(٤) رسالة الراح، صـ١٢٠،انظر أيضاً: ديوان شوقي، شرح أحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، الجزء الأول، صـ٦٠٩.

نصف دينكم عن هذه الحميراء"[1]، ثم يذكر سكينة بنت الحسين التي "فتحت بيتها ندوة لأهل العلم والفن والأدب"[2]، فإذا كان للمرأة هذه المكانة الاجتماعية والأدبية في الماضي القريب من عهد النبوة وصفائها، فإنها الآن غير ذلك، ولم يقتصر الأمر على العوام، بل حتى أعلام النساء في الحاضر يقعن في الخطأ الفادح، فيتحدث عن أم كلثوم منكراً التحريف والتزوير الذي قام به شاعرها (أحمد رامي) في ترجمته للرباعيات التي غنتها ومنها قوله:

"سمعت صوتاً هاتفاً في السحر ... نادى من (الغيب) غفاة البشر

إذ وضعوا بدل (الحان) (الغيب) ثم أثنى على ترجمة الفرنجة"[3] وترجمة (أحمد الصافي النجفي)، وعندما تعتذر أم كلثوم بأنها اضطرت إلى تحريف الكلمة خشية من رجال الدين وأهل التقى والورع، يجيبها بأنها ربيبة حان ومطربة للأزبكية التي هي حان وليست معبداً مقدساً، وهنا إشارات واضحة تبين عجز الكتّاب عن مقاربة المحرمات الثلاثة: الدين، الجنس، السياسة، واستخدامها سلاحاً يفتك به الخصوم ببعضهم بعضاً. ثم يكمل المعري قائلاً: إنها قضية المشرق بأكمله وليس العرب وحدهم. ومن اهتماماته بموضوع المرأة أنه جعلها سبباً لغفران ذنوب الأب (لويس شيخو) عندما يسأله بما غفر له، فيجيب لأنني خلصت لغة العرب وتصديت للزمرة الماسونية التي ليست ديناً مسيحياً ولا مجوسياً، ثم يتعرض للذين ينادون بالعلمانية ويصرون على المساواة بين المرأة والرجل في الحقوق والواجبات، وهذه الدعوى من وجهة نظره ظاهرها الخير باطنها شر مطلق، ولم يقتصر اهتمامه على النساء العربيات فقط، بل ذكر نساء أجنبيات "كالممثلة الساحرة أدرين"[4] التي قضت نحبها في ظروف غامضة، وقد ذكرته بحبيبته، ثم يتناسى الروائي انتقاده لتصرفات معينة من النساء عندما يكون الحديث عن الشعر، فهو لا يأبه لمنظر الشباب والشابات يرقصون في الجنة على إيقاع الخليل أثناء طوافه في أرجائها بحثاً عن حبيبته يرافقه (رضوان) خازن الجنة، ولا نجد سبباً لذلك غير تقليده للمعري الذي عُني بفكرة النساء الجواري اللاتي يرتبط ذكرهن بالشعر والخيال، فالجواري وإيقاع الخليل بن أحمد يشكلان وحدة روحية تلهم المعري الإحساس بكمال النفس المقترن بتلك الجارية التي تجمع جمال الجسد مع روعة الانسجام

---

(١) رسالة الراح والأرواح، صـ١٣٣، انظر أيضاً: محمد عبد الرحمن المباركفوري، تحفة الأحوذي، اعتنى به: علي محمد عوض، عادل أحمد عبد الموجود، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨، الجزء العاشر، صـ٣٥٥.

(٢) رسالة الراح والأرواح، صـ ١٣٣.

(٣) رسالة الراح والأرواح، صـ١٥١، انظر أيضاً، ديوان أحمد رامي، دار العودة، صـ٤١٣:

"سمعت صوتاً هاتفاً في السحر ... نادى من الحان غفاة البشر".

(٤) رسالة الراح والأرواح، صـ١٨٤.

والتماهي الروحي مع الإيقاع الفراهيدي، لأن الغناء المنتشر في رسالة الغفران يشكل سلوى للنفس الحزينة.. إنه يتغنى بالشعر العظيم الذي يسلي النفس ويحفظ العربية، ومثلما كان المعري إنسانياً في تعامله مع البشر، كذلك نجد فنصة قد أفرد للجنَّة وللمغفرة مساحة واسعة مقلِّداً المعري، لكن التقليد جاء جامداً، إذ لا تقارن الروح الإنساني للمعري بأحد، لكن فنصة أجاد في التوظيف الفني عندما وظف مشكلات المعري الأخرى، كموقفه من الجبابرة ومن الشعر ومن الدعوة إلى النقاء والبراءة. وللقضايا السياسية نصيب في (رسالة الراح)، فيصور حال الإنسان العربي الذي يؤلمه الانحطاط العربي ويحزنه الظلم، فجعل مواجهة الظلم سبباً في المغفرة للشاعر (عمر أبو ريشة) حين التحق بمجلس المعري مع أبي نواس، فيسأله المعري "بما غفر الله لك يا أبا شافع؟ قال: بهجائي للحكام، فيذكر شعراً له"(١).

ويذكر في الموقف ذاته أن الشعراء يعدلون عن هذا الموقف بسبب الفقر، ثم يذكر حديثاً للنبي ﷺ عن الفقر " كاد الفقر أن يكون كفراً " (٢)، وهذا ما جعله يصانع الحكام، فيرد المعري قائلاً: إني فعلت مثلك في (رسالة الهناء)، وهنا يسعى (فنصة) للدفاع المبررعن التناقض في مواقف بعض الأدباء بين المدح والذم، فلم يكن أبو ريشة الوحيد ممن نالوا المغفرة بسب موقفة من الظلم، إذ يلحق به (معروف الرصافي)، و(جميل صدقي الزهاوي) الذي يحمل ديوان شعره ومنه قصيدته التي استلهمها من رسالة الغفران، فيسأله المعري عنها فينشد الزهاوي:

بعد أن مت واحتواني الحفير   جـاءني منـكر ونـكير(٣)

يسأله المعري عن سبب المغفرة، فيجيب أن سبب المغفرة قوله:

إن الإله فوق كل منال الـ   عقل منا وهو العزيز الكبير(٤)

ثم يذكر أشعاراً للزهاوي والمعري حول "الوضع الاجتماعي، والحكم والثورة على الظلم"(٥).

إن رفع الظلم بأي وسيلة يمنح المغفرة، وهذا ما جعل اللورد الانجليزي (كرومر) ينال المغفرة

---

(١) رسالة الراح والأرواح، صـ١٣٠- ١٣١.

(٢) تحفة الأحوذي، الجزء السابع، صـ٦٧.+ رسالة الراح صـ ١٣١.

(٣) رسالة الراح والأرواح، صـ١٤٢، انظر أيضاً: ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، المجلد الأول، صـ٧١٥:

بعد أن مت واحتواني الحفير   جاءني يبلو منكر ونكير

(٤) رسالة الراح والأرواح، صـ١٤٣، انظر أيضاً: ديوان الزهاوي صـ٧٢١:

قلت إن الإله فوق كل منال الـ   عقل منا وهو العزيز الكبير

(٥) رسالة الراح والأرواح، صـ١٤٣.

رغم ما فعله بمصر، لأنه لم يوقع على قرار تعطيل جريدة، أو منع مجلة من الصدور، ولم يعتقل كاتباً أو صحفياً، فيشير الكاتب هنا إلى أهمية الحرية المفقودة في زماننا وما لمعطيها من فضل يجبُّ ما قبله من سوء. ولقد ذكر فنصة أسماء الكثير من القادة العالميين، وكل اسم يذكرنا بقضية ما، لكنه بالغ في ذكر الأسماء دونما حاجة إليها، وهو من الحشو الذي نجده في رسالته، لأنه أراد أن يجاري المعري في ذكر الأعلام. ومن الأسماء التي ذكرها فنصة الزعيم الهندي (غاندي) بقصيدة يلقيها الشاعر الهندي(طاغور) ملحمة الحب العظيم، وهي رمز لمكانة غاندي، ثم يذكر الأسكندر المكدوني وجنكيزخان ونابليون وهتلر وموسوليني، وقد أثار ذكر أسماء القادة تساؤلات ورؤى سياسية، في حين أثار ذكر الأدباء والعلماء مشكلات أدبية واكتشافات معاصرة، فيذكر (غاليلو) و (انشتاين) وغيرهما من العلماء الذين أناروا الدرب أمام الفكر الإنساني على الرغم مما عانوه من ظلم الحكومات، مشيراً من خلال ذلك إلى حال المواطن العربي الذي تجاوزت معاناته الحدود. وعندما يلتقي بـ(داروين) وبعد حديث طويل عن أثره في حياة الناس يسأله بما غفر له فيجيب: "لعله غفر لي أني كنت صادقاً مع نفسي ومع الآخرين"(١)، وهنا رمز ومطلب واضح يسعى إليه الكاتب، إنه الصدق والجدية والإخلاص في العمل. وعند حديثه عن (ماركس) يكشف بأن دعوته تحولت إلى دين، وقد رفض ماركس ذلك قائلاً: "أنا لا أؤمن بأن العلم دين، أو يجب أن يكون ديناً في يوم من الأيام"(٢)، فيرفض الكاتب من خلال هذا العرض تحويل الدين ونصوصه إلى وسيلة لتحقيق الأغراض الشخصية، سياسية كانت أم اجتماعية، كما يرفض أن يتحول المنهج السياسي أو الاقتصادي إلى دين يعامله الناس بحب وخوف وانقياد أعمى.

ويلتقي بالشاعر (بودلير) صريع الغواني و"يخبره بما لحق بشعره من التحليل والتأويل، وتشبيهه بأوديب، و جعله البعض الآخر يعاني من السادية و المازوخية"(٣)، وهنا أشار إلى التأويلات التي انتشرت في الساحة الأدبية دون أن يستند بعضها إلى دليل أو تحقيق جاد يتجاوز القشور وحب الظهور إلى النظر في المضمون والشكل الفني.

كانت الجنة في رسالة الغفران دار السلام، والسلام في فكر المعري قريب من الروح، فيتعرض من خلال الشعر لقضية التصوف، فيذكر شعراً لابن الفارض، وهو من الزهَّاد وأصحاب القلوب الكاشفة:

(١) رسالة الراح والأرواح، صـ٢٨٨.
(٢) رسالة الراح والأرواح، صـ٢٥٣.
(٣) رسالة الراح والأرواح، صـ٢٠٣-٢٠٤.

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن تخلق الكرم[1]

وهذا الشعر وصف في الراح يساوي فيه بين الراح في الدنيا وفي الجنة، ثم يناقش مراتب سمو النفس المتصوفة من الوجد إلى الحلول، فالتجلي والظهور، فالاتحاد والخلود، وسعيه نحو التجلي الأعظم عن طريق الشفيع الأكرم، إذ قال: عمل يوم خير من عبادة ألف شهر و"عدل ساعة خير من عبادة ستين سنة"[2]، ينسب فنصة هذا الحديث إلى أحد شيوخ الصوفية، وفي ذلك اتهام وقدح خفي للصوفية، فيتهمهم بعدم التدقيق فيما يستشهدون به من أحاديث للرسول ﷺ ، لأن هذه الأحاديث ضعيفة، ولا نجزم بأنه قصد الصوفية، بل أراد انتقاد بعض المواقف السلبية لمشايخها ومقلديها، وهنا مقاربة أخرى بين رسالة فنصة ورسالة الغفران التي يكثر فيها هذا النوع من القدح الخفي.

أراد أن يوضح الهجوم المتبادل بين الجماعات دون معرفة كل جماعة لطبيعة أفكار الأخرى، فكانت قصيدة ابن الفارض في الخمرة ظاهرياً، في حين تتحدث حقيقة عما أفاض الله على عقول أهل التصوف من المعرفة أو من الشوق لله تعالى، ويريدون بالحبيبة ذات الخالق جل وعلا، أما العناصر القصصية فالتشابه واضح فيها بين رسالة المعري ورسالة فنصة، فالحدث القصصي يتمثل في سلوك الشخصيات في الجنة، فيطرأ تغير واضح في هذا السلوك، وتنفي كثير من مظاهر الفساد الدنيوي، ويصبح فيها الإنسان في حالة خَلقية وخُلقية فيها الكثير من آماله وأحلامه الدنيوية، كما مزج الكاتبان القصص بالكثير من أخبار الشعراء والأدباء والقادة، وكلاهما قطع الحدث القصصي ليعرض قضية جانبية نحوية أو أدبية أو دينية، أما الاختلاف بين الرسالتين (الغفران) و(الراح والأرواح) فيتمثل في مآل الشخصيات، ففي حين كان مصير زنادقة المعري النار، فإن مصير بعض الكفار في رسالة الراح والأرواح لم يكن بالضرورة النار، كما حصل مع (كرومر) الذي نهب مصر فجعله فنصة في الجنة، لأن فنصة يرمي إلى تعميق الإحساس بالمعاناة، فجعل سارق مصر في الجنة لأمر واحد هو سماحه بحرية الصحافة، كي نشعر فداحة الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي الذي أصبح يقايض حريته بحياته وبأغلى ما يملك وهو الوطن وثرواته.

(١) رسالة الراح صـ ١٢٩، انظر أيضاً: ديوان ابن الفارض، صـ١٤٠.

(٢) رسالة الراح والأرواح، صـ١٩٧. انظر أيضاً: بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، علاء الدين الكاساني، تحقيق محمد عدنان درويش، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧، الجزء الخامس، صـ٤٤١.

٥- الشخصيــات:

يحيط بالبطلين في (الغفران)و (الراح والأرواح) شخصيات ثانوية تساعد على سير الحدث، حين ينقل الحوار أفكار الشخصيات ويتناسب مع طبيعة المتحاورين، كما يكشف الحوار قضية ما أراد الكاتب شرحها، فاحتوت كل حوارية على قضية معينة ينقلها الكاتب عن طريق الحوار، ولكن ثمة اختلاف بين الرسالتين في هذا المجال، فهدف الاستطراد عند المعري هدف تعليمي، في حين الاستطراد عند فنصة لم يكن تعليمياً بالقدر الذي كان فيه نقدياً كاشفاً لحالات المجتمع من جوانبه كافة. كما يلاحظ على بطلي الرسالتين انقيادهما للكاتبين، فالمعري وفنصة تحكّما في بطلي الرسالة فأصبحنا أمام الكاتب مباشرة فيما عرضه من أفكار، أمّا الشخصيات الثانوية فقد أدَّت دوراً أكبر في رسالة فنصة، إذ لم تكن مجرد شخصية لملء الفراغ كما في رسالة المعري، بل لعبت دوراً أساسياً، وهي إشارة إلى تغير طبيعة المجتمع، فالمغني الهامشي في عصر المعري بين رجال العلم والفكر أصبح الآن أساسياً في مجتمع لم يعد يعرف أكثر من الغناء، بل قد يعتمد رأيه في السياسة والمجتمع والأخلاق.

٦- المـــــكان:

الجنة هي المكان المشترك بين الرسالتين، فمنح هذا الاختيار بعداً فلسفياً للأفكار لأنه تعبير عن رفض ما يجري في الحياة الدنيا من مظالم، فتصبح الجنة هي البديل النفسي عن الأرض، ففيها التعقل والأمل وفيها المنطق والعدل، فاختيار المكان بالنسبة إلى المعري نابع من زهده في الدنيا، فهو الزاهد الذي ألزم نفسه ما لا يلزم، فلم تعد الدنيا صالحة، وليس فيها شيء من المتعة، فهاجر إلى الجنة طالباً لمجتمع يفهم أفكاره ويحترمها ، مجتمع يؤمن بالعدل، وحرية التعبير، أما فنصة فكان اختياره للمكان تقليداً للمعري، إذ بإمكانه استخدام الرمز في جوانب أخرى.

٧- الزمــــــان :

هو الآخرة، وقد جعل من الآيات وسيلة لتحديد الزمان وتصوير الحوادث.

نستنتج مما سبق أن رسالة بشير فنصة استندت إلى التراث السردي العربي ممثلاً في رسالة الغفران للمعري، وقد أجاد فنصة في التوظيف الفني لأجزاء من الرسالة، جاعلاً من نفسه معري عصره، ومعبراً عن كل إنسان غاضب من حياة لا يملك فيها هدفاً واضحاً، حياة انتشر فيها

الفساد وتغيرت فيها منظومة القيم.

المقــارنة بــين العملــين :

ونرصد استناداً إلى ما سبق نقاط الالتقاء والتباعد بين العملين:

- في الخطوط العامة:

١ - رسالة الغفران هي رد من المعري إلى صديقه ابن القارح، ورسالة بشير فنصة (الراح والأرواح) موجهة إلى مريم جزاء لفضلها على (أمين اليسراوي) صاحب الرسالة وخدمتها له ولابنته (سعدى).

٢ - رسالة الغفران مقسمة إلى أقسام عدة، وقد قسم بشير فنصة روايته إلى أقسام عدة أيضاً: الأمواج، الوردة الحمراء، الصراع، الرحيل.

٣ - رسالة الغفران رحلة خيالية تتخذ من عالم الجنة مجالاً لأحداثها، وحذت رسالة الراح والأرواح حذوها.

٤ - رسالة الغفران فيها جانب تعليمي، إذ كانت الرسالة رداً على ابن القارح الذي يسأل عن بعض المسائل اللغوية والأدبية، في حين رسالة بشير فنصة لم تتضمن هذا الجانب التعليمي، لأن المعري يسأل في زمانه عن اللغة والأدب وغيرها، أما فنصة فكانت رسالته نقدية تناقش قضايا المجتمع والسياسة.

٥ - رسالة الغفران لم تكن الوحيدة لأبي العلاء في فضاء الجنة، أما فنصة فقد كانت الرسالة جولته الأولى في العالم السماوي ولم تتكرر.

٦ - تتضمن رسالة المعري لقاءات وتعقيبات تتطرق إلى رجال زمانه ومن سبقهم بوصفهم رموزاً لقضايا محدودة، وقد سلك فنصة السلوك ذاته مع اختلاف الرجال والشخصيات، فهي شخصيات معاصرة وقضاياها معاصرة مرتبطة بالتاريخ.

٧ - كشفت رسالة الغفران فلسفة عصرها، في حين تكشف رواية فنصة عن تناقضات واضطرابات العصر الحديث.

٨ - يدور نص رسالة الغفران حول أفكار عدة تمثل في مجملها مشكلات عصر المعري، وتطرح رؤى المعري وموقفه من هذه الأفكار، فنجد في الرسالة أموراً تتعلق بالمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية وعلوم اللغة، ثم الشعر ومدارسه، والعالم العلْوي، كما تشمل الرسالة أموراً أخرى صاغها المعري بأسلوب قصصي ممتع ومبتكر، أما رسالة بشير فنصة فقد سارت على الطريق ذاتها في كشف بعض قضايا العصر، ولكن القضايا التي طرقتها الرواية لم تكن إشكالية كما هي الحال في رسالة الغفران، ففي الوقت الذي تناول فيه المعري قضايا الشعر الكبرى، لم يجد بشير فنصة في عصرنا من تلك القضايا إلا قضايا السياسة والغناء وتحريفات أم كلثوم، ويستثنى من ذلك ما تناوله في موضوع إشكالية طه حسين، وفيه إشارة إلى فقدان العلم والعلماء لمكانتهم، وبالتالي تحوّل القضايا الأدبية الكبيرة إلى مجرد قضايا هامشيّة.

٩ - كلتاهما تضمن الآيات والأحاديث والشعر واقتباسات تراثية أخرى.

١٠ - تشابهتا في اختيار أسلوب الجواب و مسرح الحوادث، وهو عالم الآخرة، بالحديث غير المباشر عن أمور دينية وفلسفية، وقد كان موضوع الدين محرجاً للمعري في زمانه، في حين كان الحديث عن شجون الواقع ومصائب السياسة لفنصة محرجاً يحتاج إلى ترميز وتخفٍّ.

١١ - الاعتماد على (الترشيح) من خلال النمو بالمشبه به أو المستعار منه والتعمق في عالم الخيال، فالشجر والحديث عن أغصانه يستدعي الحديث عن أناس يجلسون في ظلال هذه الأشجار، وقد استلهم بشير فنصة هذا الأسلوب من المعري وسار على نهجه.

١٢ - حرية التشكيل واستخدام استعارات اللغة، فالحيوانات تتكلم، والفاكهة تتحول إلى جارية، والأعمى بصير، وما هذا التشكيل إلاّ أمانٍ يسعى الكاتب لتحقيقها.

١٣ - تبادل الأدوار بين الجن والإنس في الآخرة، تحوّل الحال بين الآخرة والدنيا، فالجني يشيخ والإنسي يبقى شابّاً.

١٤ - (إعادة التشكل)، فالصيد يؤكل ثم يعود كما كان.

١٥ - استلهام الموروث الديني، التاريخي، الأدبي، الشعبي، الأسطوري بكثرة، حتى وصل العدد في رسالة الغفران إلى قرابة الـ(٦٠٠) اسم، لكن فنصة أخفق في ذلك، فكانت بعض الأسماء المستلهمة غير موظفة.

١٦ - استلهام الموروث القصصي القرآني.

١٧ - موضوع الرسالتين واحد، وهو عرض المشكلات الأدبية والسياسية والاجتماعية والدينية بأسلوب قصصي خيالي، وإن اختلفتا في الهدف النهائي.

١٨ - إيقاف سير القصة لعرض قضية جانبية (لغوية أو غيرها).

١٩ - موضوعات رسالة الغفران تندرج تحت العناوين الآتية: الحياة الآخرة (الجنة والنار)، الزندقة والغفران، اللغة والأدب والشعر والنقد، أما رسالة الراح فتتعدى موضوعاتها إلى: السياسة، العلوم، المجتمع.

تأثرت روايات أخرى برسالة المعري، لأنها تمنح الكتاب فرصة لارتياد عوالم أخرى يطلقون فيها آراءهم ويجربون فيها أفكارهم ورؤاهم.

تشكل رواية (السبع الأشهب) رؤية جديدة لرسالة الغفران، فيتخذ الراوي من جده دليلاً في عالم الرحلة.. إنها رحلة تشبه رحلة المعري، لكن مسرح الحدث هو أمكنة خيالية متعددة بدلاً من العالم العلوي، يكون الجد مرشداً للراوي الصغير، يجيب عن أسئلته ويزيل اللبس عن أفكاره، "زايلني الخوف المتراكم ومضيت معه في رحلة طويلة، شعرت فيها بالأمان. أخذني إلى بلدان الأحلام... توقفنا قليلاً في إحداها على مشهد أناس يأكلون لحوما نيئة..

قلت: من هؤلاء، يا جدي؟.

أجاب بهدوء:

هؤلاء طائفة من البشر لم يسلم لسانهم من الدسيسة والحسد والغيرة.."(١).

إذا كان هدف رحلة المعري الفلسفة، إضافة إلى نقد الأدب والمجتمع، فإن رحلة نادر السباعي هدفها اجتماعي نقدي بحت، انتقد فيها الأمراض التي أصابت مجتمعه، فعبرَّ عنها بأسلوب يتناسب وأسلوب روايته، فتتركب الكلمات وتتفاعل الحوادث في أجواء يتداخل فيها الخيالي والواقعي، فعرَّى السباعي تصرفات الناس وفسادهم، كما سبق ووجه نقده إلى السياسة في مدينة غريبة انقسم أهلها إلى قسمين، إنها "مدينة أصحاب الشأن. إنهم ينقسمون إلى قسمين يا بني

(١) السبع الأشهب، صـ٥٢.

(يشير إلى أعلى) انظر إلى مصير هؤلاء الذين حكموا بما يرضي الله... وهؤلاء (وهو يشير إلى كوى في جذوع الأشجار لا يتعدى حجمها حبة الخردل) لقد حكموا بما أمرت نفوسهم !.."[1].

ومما نلاحظه على توظيف السباعي للموروث أنه كان جزئياً، فوردت الرحلة كمخرج للروائي كي يضيف لوحة قصصية إلى لوحاته المتنوعة بين الحلم والواقع، فجاء توظيف الرحلة نقداً ساخراً للمجتمع، فهي محددة الأهداف واضحة المعنى ليس فيها فلسفةٌ ولا نقد أدبي. ويُحمد للروائي اعتماده على جزء من الموروث بهذه الطريقة الفنية، حتى لا يكون نقده مكروراً، ولاسيما إذا كانت الشخصيات المقصودة بالنقد قد تعرضت له بطرق مختلفة (التاجر، السلطة، الشيخ)، فلا بد أن يكون الطرح جديداً، فلجؤوا إلى رحلة المعري وتساؤلاته الكاشفة عن حقائق مغيبة، كما سلك جمال الدين خضور في (رقصة العراة المفجوعة) مسلك المعري منتقداً الحكام والسلاطين، فسخر لشخصية (أبو مصطفى) رحلة سماوية يكشف من خلالها عن كل تلك المشاهدات، مدَّعياً أنه رأى الجنة، "رآها بكل ما فيها مثله مثل جده، فعندما اقترب من أحد الذين كان مثواهم هناك سأله: ماذا فعلت حتى وصلت إلى هنا ؟. أجابه..: أطعت أميري وسيد نعمتي."[2]، إنه يريد منهم الطاعة، طاعة سيد نعمتهم (سليم آغا) على ما يحمله من خلق سيِّء، ثم يؤيد نقده لأمراض المجتمع تلك بحادثة تروي كيف خطب الشيخ خطبة في استقبال الآغا وجعل فيها معصية أمره كمن اتخذ من الملائكة إناثاً، إذاً، فالروائي يتوسل بكل معلومة من التراث لتوظيفها ومخاطبة عقولنا من خلالها، فإذا كتب لها النجاح كان لها أبلغ الأثر.

وهكذا خرجت الرحلة السماوية للمعري عن إطارها التقليدي إلى رحاب أوسع وأثر أبلغ من خلال تلك التوظيفات المختلفة، حتى أصبحت مطية لبعضهم، كلما أراد أن ينتقد أمراً أو شخصية أو يمدحها خرج في رحلة إلى الجنة وأظهر من هناك نتائج الأمور، لأن الجنة تمثل في موروثنا الديني حصيلة الأعمال ونهاية المآل.

---

(١) السبع الأشهب، صـ٥٣.

(٢) رقصة العراة المفجوعة، صـ٤٤.

أثـــر السـيرة الشـعبية

العرب "هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية"(١)، نذكر هذا القول للباحث الغربي (غوستاف لوبون) تحسباً لناقد عربي ينكر أن يكون لدى العرب بذور فن روائي ويصر على أن الراوية غربية صرف، وقد تجاهل بعض من ادعى الأصل الغربي للرواية اعترافات كتاب الغرب بفضل (ألف ليلة و ليلة) وغيرها.

عبرت السيرة الشعبية عن الإنسان العربي، فقد صاغ من خلالها حوادث التاريخ بصورة مختلفة عن التاريخ الرسمي، وإن تشابهت معه في الخطوط العامة، وقد لجأ الراوي الشعبي إلى هذه الطريقة كي يتمكن من صياغة حادثة تاريخية ما بطريقة معينة، تخدم أهدافه من جهة، وتحافظ على الحقيقة من جهة ثانية، فأصبحت السيرة التاريخ الشعبي الذي يهتم بتفاصيل لا يهتم بها التاريخ الرسمي.

كما اهتم الروائي العربي بالشخصية اهتماماً يخرجها أحياناً من طور الواقعي إلى طور آخر يقترب من الأسطورة لولا بعض الإشارات التي تربطها بالواقع، وهو إنما يفعل ذلك استجابة لرغبات الناس المقهورين الذين يبحثون في مخيلتهم عن بطل يعينهم ويخفف عنهم في زمن لا يوجد فيه أبطال حقيقيون، فيغوصون في الماضي في رحله لا شعورية تخفف عنهم وطأة الظلم وقسوة الحياة.

تتميز السيرة بإطار عام تسير عليه السير جميعها، فتبدأ بتمجيد أجداد البطل وأهله تمهيداً لظهوره وأخذه المكانة التي أعدت له مسبقاً، ثم تتبع حياته وتقلباتها إلى مماته، ومن هنا جاء اسم (السير) لأنها تحكي قصة البطل منذ ولادته حتى وفاته.

نُقلت السيرة شفهياً من جيل لآخر، وتغيرت عبر الأزمنة لتتلاءم مع الجيل الذي يقرؤها، وقد منحتها هذه المرونة القدرة على جذب اهتمام الناس في كل زمان ومكان، فتبدو كأنها تتحدث عن بطل يعيش بيننا ويعالج حوادث عصرنا، فينتصرون بانتصاره ويحزنون لحزنه، فالسيرة تلخص

(١) محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، صـ٦٠.

مطالب الإنسان فيما يجب أن يكون، فهي صورة عن معتقدات الإنسان وتصوراته، وهي محببة إليه، يجد فيها صورة الحياة التي يحلم بها.

تقدم السيرة مضمونات وشخصيات خصبة قابلة للتعبير عن كل زمان، إذ تتوغل داخل الإنسان مستجيبة لرغباته الحاضرة، و معبرة عن أقسى حالات الاضطهاد التي يتعرض لها، وقد جعلت هذه السمات مجتمعة من السيرة مجالاً يرتاده الروائي ليحمِّله أفكاره ورؤاه، ويستثير من خلالها الهمم ويقدم الرمز المؤثر، "وقد استطاع المبدعون أن يلامسوا الحس الجماهيري حين عكسوا هموم الحاضر وقلقه في أحداث استلهموا أبطالها أو قيمها من تلك الملاحم أو السير أو المأثورات"(١)، لأن اعتماد الأدب الشعبي على البطل جعله أقرب إلى الناس الذين آمنوا بالبطولات الفردية، وكما حرصت السيرة الشعبية على بطلها وهيأت الظروف كلها لاستمرار مغامراته، كذلك لجأت بعض الروايات إلى الغرائبي والعجائبي كي تخلص بطلها من الصعوبات التي تعترض سيرته، فالأحداث لا يمكن أن تخضع لمسوغات منطقية، فهي تتبع الأحلام والحاجات التي يحلم بها أو يحتاجها الراوي الشعبي أو الروائي المعاصر.

ارتبطت الرواية بالسيرة ارتباطاً ينمُّ عن رغبة الروائي في مخاطبة الإنسان البسيط بلغة أقرب إلى تفكيره، فاستسلم لنداء الروح والأماني حتى بدت حوادثها ساذجة في بعض الأحيان، تزخر بالمغامرات والمفاجآت، ويعود ذلك إلى قسوة الظروف التي عاشها الإنسان في بعض الحقب، فلم يكن التخلص من تلك الظروف ممكناً دون استحضار لجوهر السيرة ومنطقها، فيرتحل بطل الرواية كما ارتحل أبطال السيرة، وتنتشر مغامراته هنا وهناك. وقد مزج الروائي بين مغامرات السيرة ومغامرات ألف ليلة وليلة، وفي الختام ينتصر البطل على أعدائه. كما تزخر السيرة بقصص الحب والعجائب، ناقلة بعض العادات والتقاليد، متناولة أدق الأشياء في عصرها، فنجد أنواع الأطعمة والألبسة، وحتى أنواع الشتائم والكلام البذيء.

أثَّرت السير في الناس وفي الأدب، كسيرة عنترة، ذات الهمة، سيف بن ذي يزن، الهلالية، فأصبح لعنوان السيرة دلالات ملهمة في الوجدان، إضافة إلى رمزيتها وشخصياتها الخارقة، فالبطل يغيث الملهوف وينصر المظلوم ويصارع الجبابرة، فهو الرمز المحبب إلى قلوب الجميع، والمخلص الوحيد من مآسي الحياة.

---

(١) مصطفى جطل، الملاحم الشعبية أصالة الماضي واعتزاز الحاضر والمستقبل، اتحاد الكتاب العرب الموقف الأدبي، آب ٢٠٠١، العدد ٣٦٤، ص٥٦.

نهل الروائيون من منهل السيرة الخصيب، فتغنوا بقيم أبطالها ومبادئهم، وأثاروا الهمم بأفعالهم، واستتروا خلف السيرة تارة، وظهروا تارة أخرى بغية الاستفادة من كل حيثياتها، لأنها تملك خاصية تفيد الكاتب، فهي ليست تاريخاً، وليست خالية منه تماماً، إنما تتشابك الأوهام والأحلام مع ظلال من الحقيقة التاريخية، وهذا ما يفسر ظهور العناصر الشعبية فيها، فسيرة سيف بن ذي يزن مثلاً وردت في أخبار ملوك اليمن، وفي مروج الذهب، والعقد الفريد، كما نجدها عند الثعالبي وغيره، إذ تتفق هذه الكتب في جزء كبير من الحقائق التاريخية حول هذه السيرة، لكنها عندما دخلت عالم السيرة الشعبية امتزجت بالخيال وبأخبار متناثرة عن ملوك اليمن الآخرين، فكانت بمنزلة المتنفس لطاقة الإبداع لدى الإنسان ومسرحاً لخياله، تنطبق هذه الحقائق على بقية السير الشعبية، كالهلالية والأميرة ذات الهمة وعنترة، إذ أخذ منها الجانب الخيالي العجائبي وأهمل الجانب التاريخي والواقعي، فوصلت السيرة إلى ما وصلت إليه من الاهتمام بالحكاية الخرافية على حساب المعلومة التاريخية.

تسعى السيرة إلى انتزاع هموم الإنسان، ورفده بشيء من الأمل المفقود والنصر القادم، فعمدت إلى استخدام الدعابة والمرح، وركزت على الجانب المفقود لدى الإنسان المتلقي في كل عصر، لذلك تناولت جانب المجون والغنى في العصر العباسي، ويعد الرمز هدفاً للسيرة وأسلوباً لنقل جوهرها، وقد حققت السيرة الشعبية انتشارها بسبب استجابتها لوجدان الإنسان، فالدافع وراء القصص الشعبي هو الواقع الذي يعيشه الإنسان، بما فيه من قسوة وظلم وفرح وبهجة، أما شكل السيرة فيأتي بالمرتبة الثانية، وإن كان يشكل لبعض باحثي الغرب عنصراً أساسياً مقدماً على الدافع.

عندما يعجز الإنسان عن فهم الواقع وتحمل قسوته، فإنه إما أن يرتبط بالحياة العلوية، فيلجأ بذلك إلى الأسطورة، أو يعيش الواقع ويتحمل قسوته، فيلجأ إلى القصص الشعبي الواقعي، أو يلجأ إلى القصص الخرافي، فيحلق في عالم جميل من السحر والغنى والبطولات، وقد مارس الإنسان عالم الأسطورة وعالم الخرافة والسيرة، فجاء الأدب ملبياً لحاجة الإنسان مستلهماً هذه الأنواع وموظفاً لدلالتها.

- السـيرة والـرواية :

أشرنا إلى أن السيرة لا تهتم بالتاريخ قدر اهتمامها بالخيال المطعم بشيء من الحقيقة والواقع، وهذا يعني أن السيرة الشعبية تجمع بين الخيال والواقع. وحسب وجهة النظر الشعبية فإنها قريبة من الرواية، وإن لم تحقق أركانها كافة، فتتجلى الصلة بين السيرة والرواية في اتفاق كل منهما في تسخير عناصر النص -من شخصيات وحوادث ومكان- في خدمة فكرة واحدة تشكل هدف العمل، وبذلك تكون السيرة متوازنة مع الراوية في سعي كل منهما إلى تحقيق هدفها الجماهيري، فسيرة ذات الهمة مثلاً، عالجت مشكلات الدولة والعدوان الخارجي، وانتصار الحق وأهله في نهاية المطاف، فربطت بذلك بين ماضي الأمة وحاضرها، فسلطت الأضواء على معاناة الإنسان العربي المتجددة مع الاستعمار، وقد خدمت الشخصيات والحوادث هذه الفكرة وسعت إلى إيضاحها، ولم يكن الحديث في سيرة ذات الهمة عن حياة القبيلة وصراعاتها إلا تمهيداً للحديث عن انتقال الصراع من داخل القبيلة إلى صراع للمحتل وحماية الثغور، وبالمقابل فإن بطولات شخصيات السيرة تتعرض إلى تغيير زماني ومكاني يعقبه تغيير في الأهداف والأفكار، فتتحول البطولة من هدف الفوز بابنة شيخ القبيلة إلى الفوز بطرد الغزاة، هذا الرابط حقق للسيرة وحدتها القصصية على الرغم من استغراقها في حكايات المغامرات والأسفار التي أدَّت دوراً بارزاً في التشويق، فتحقق السيرة هدفين: جذب المتلقي وتشويقه، وتعدد الحكايات الداعمة لتأسيس نص السيرة ومن ثم الرواية.

لم تكن الوحدة القصصية وحدها عامل التشابه بين السيرة والرواية، بل تعداها إلى الموضوع، فالسيرة تتحدث عن أبطالها من خلال المواجهة بين الدول العربية الإسلامية والدولة البيزنطية، وهذا ما نجده في روايات كثيرة تتحدث عن حقبة زمنية محورها الأساسي هو الصراع العربي الاستعماري.

يؤكد سعيد يقطين مكانة السيرة ودورها في تقريب النص من الناس، لأنها تملك المقومات التي تؤهلها لتؤدي دوراً تمثيلياً مهماً "بامتلاكها مواصفات تراثية وثقافية تعبر عن الحياة الشعبية وتطلعاتها"(١)، فتتجاوز السيرة قضية السرد والتمثيل لتشكل متحفاً حقيقياً "للتقاليد والعادات والأزياء والأطعمة والشتائم والحكم"(٢).

(١) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء -بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧ صـ ٢٠.
(٢) عبود عطية، هل يمكن أن تكون موضوعاً لدراسة علمية ؟ السيرة الشعبية للظاهر بيبرس، مجلة العربي، العدد ٥٠٧ ذو القعدة ١٤٢١هـ، فبراير ٢٠٠١م، صـ ١٦٥.

صيغت بعض الروايات صياغة شعبية تزخر بروح التسلية والمتعة، فجذبت جمهور السيرة، ثم تطورت العلاقة بين السيرة والرواية من مرحلة روايات التسلية التي استلهمت السيرة دون توظيف فني، إلى مرحلة الرواية الجادة التي وظفت بنية السيرة وموضوعها بطريقة فنية بعيداً عن الترفيه والتسلية، كرواية (تشريقة آل المر) لعبد الكريم ناصيف وبعض روايات حنا مينة، فنجد أبطال الروايات ينتمون إلى بيئات شعبية، يمثلون أحلام طبقتهم الفقيرة التي تحلم بالعيش الرغيد والمال الكثير، ولم يحكم اللامعقول حوادث السيرة وشخصياتها، إذ تصور السيرة أيضاً حياة الأشخاص الواقعيين، فجردتهم ،أحياناً، من "مشخصاتهم الإنسانية لتعزلهم عن أوطانهم"(١)، كي تضفي عليهم أفعالاً تختلف عن بقية البشر، فتنقل من خلال تصرفاتهم وأفعالهم الخصائص العامة لشعوبهم، وطبيعة الأحلام والآمال التي يؤمنون بها، كما تؤدي الأحلام والمغامرات في السيرة دوراً مهماً في مساعدة الأبطال على الحركة والظهور في أمكنة مختلفة تساعد في دفع حوادث الرواية لتصل إلى نهايتها.

وظَّف الروائيون سمات السيرة وصفات شخصياتها في رواياتهم، لأن شخصيات السيرة تتسم بالمرونة وإمكانية التعبير عن أزمنة مختلفة، فهي تحمل صفات واقعية وعجائبية تنوس بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وقد انتقلت هذه السمات إلى الرواية، فتسبق ولادة البطل نبوءة تحدد مسار حياته بأكملها، وليست شخصية البطل وحدها تتمتع بالصفات العجائبية، بل هناك شخصيات أخرى كشخصية (الولي) الذي يساعد البطل مستخدماً القوى الغيبية التي اكتسبها عن طريق الزهد والعبادة، ففي كل ظهور لـ(الولي) في الحدث الروائي أو في السيرة الشعبية تتحقق جلائل الأعمال وعجائب الأفعال.

كان لجوء كتَّاب الرواية إلى الأطر التراثية المختلفة، ومنها الشعبية، لتحقيق أمرين:

الأول: تحقيق التواصل مع التراث السردي عن طريق ربط روايته بالحكاية الشعبية.

الثاني: السعي نحو إشباع رغبة القارئ في الخيال واللامعقول عن طريق الأحداث العجيبة التي لا تنسجم مع القدرات الواقعية للبشر، وبذلك تحقق روايته بعدين، شعبي خيالي وأدبي إبداعي.

وظَّف الروائي السوري السيرة الشعبية بعد أن أعاد صياغتها وتشكيلها الفني بما يخدم

(١) نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة دراسة مقارنة، دار المريخ للنشر، الرياض ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م. صـ ١٣.

روايته، وقد لا يعيد صياغة السيرة، بل يسقطها على الحاضر وواقع الشخصيات، ومن أهم الروايات التي استلهمت السيرة (تشريقة آل المر) لعبد الكريم ناصيف و(مصرع ألماس) لياسين رفاعية و(أعدائي) لممدوح عدوان، فنلحظ في هذه الروايات عبق السيرة، فتشغل الأسفارُ والبطولات والهزائمُ والتحولات الحيِّزَ الروائي، وتنشر عبقاً ملحمياً في أركان الرواية، كما كانت التحولات الاجتماعية والسياسية العميقة سبباً في استلهام السيرة، لأن المرحلة الصعبة للمجتمع السوري الحديث تتطلب بطولات من نوع خاص، فاليأس والخيبة شملا المجتمع بأسره، لذا تحولت المغامرات العاطفية في السيرة والرواية إلى مسرح للمصادفات والمغامرات المؤدية إلى الانتصار على المعتدين، أو تقريب العاشقين الذين يعانون من شخصيات شريرة شديدة الانتقام، ولكل فريق من الفريقين شخصيات ثانوية مساعدة تفتح له آفاقاً جديدة للحوادث كلما وقع في مأزق. كما تتميز الروايات السورية المتأثرة بالسيرة بأن شخصياتها مستمدة من البيئة نفسها، فتحصل على انسجام بين معطيات البيئة وتقاليدها، وبين شخصيات الرواية ومضمونها، ينطبق هذا الأمر على أغلب الروايات السورية المتأثرة بالتراث، إذ نجد "اتفاقاً واضحاً بين طبيعة الأحداث في الأدب الشعبي وطبيعة الأحداث في الروايات الشامية"(١).

انقسمت الرواية السورية إلى قسمين في استلهامها للسيرة:

الأول : الاستلهام التام، فتنطق معظم جوانب الرواية بوحي من السيرة.

الثاني : الاستلهام الجزئي، ويتم فيه التعامل مع مفردات محددة من السيرة.

أولاً: الاستلهام التام :

(تشريقة آل المر).. يحملنا العنوان إلى عالم القص العربي الشعبي، فيذكرنا بـ(تغريبة بني هلال)، ومما لا ريب فيه أن ناصيف قد تعمَّد العنوان إضافة إلى الاستفادة العميقة من السيرة الهلالية وغيرها، فيجعل من (آل المر) قراءة أخرى لطبيعة المجتمع العربي المعاصر تتشابه مع طبيعة مجتمع السيرة الشعبية، حيث مقارعة الأعداء وتجلي طرفي الصراع (الخير والشر) بصورة واضحة منذ بداية العمل الروائي، ثم الصراعات الداخلية المؤثرة في البطل وسائر الشخصيات الروائية.

---

(١) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام١٨٧٠-١٩٦٧م، دار المناهل، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، صـ٧٥.

تتناول الرواية فترة طويلة تمتد حتى خروج الأتراك من بلاد الشام، تتشابك الحوادث وتتصارع الرغبات، لكن بطل الرواية كالبطل الشعبي لا يمكن أن يخرج خاسراً، لأن الكاتب حشد مجموعة كبيرة من "المغامرات والغرائب والعجائب، بالإضافة إلى الصدف التي تقوم بدور كبير في تطور الأحداث وطبيعة وقوعها، وهذا ما نلاحظه في التراث الشعبي"(١).

تجاوزت جوانب تأثر رواية (آل المر) بالسيرة الشعبية حدود المضمون إلى الشكل، فالشخصيات متشابهة، والحوادث متشابهة، ووسائل التشويق التي استخدمها الراوي الشعبي في السيرة هي ذاتها في الرواية، فالتشابه الواضح بين السيرة والرواية يندرج في الخطوط العامة الآتية:

١ - سيرة البطل (ولادته، أوصافه، أهدافه).

٢ - المرأة بين الرواية والسيرة (البطلة، الأخت، العجوز، المحبوبة، الكائدة).

٣ - المغامرات، العجائب، المصادفات، الأحلام والإغماءات.

٤ - لغة السيرة الشعبية.

١ - سيرة البطل :

تنبع أهمية البطل في الروايات التي استلهمت السيرة في كونها مسوغاً فنياً لطرح قضية شاملة تجيب عن تساؤلات تاريخية بأسلوب شعبي، فتعرض حياة البطل من خلال الحوادث التي مر بها في فترات تاريخية معينة، ثم ما تلبث أن تتوحد مراحل حياة البطل مع مراحل العصر الذي يمثله، وقد يكون شاهداً على ذلك العصر من خلال عفويته في التعامل ونقل تقلبات العصر.

وقد كانت طرائق تقديم الشخصية في الرواية السورية لا تتعدى ما سنه النقد التقليدي الذي نص على عرض الشخصية بطريقتين:

١ - مباشرة، يقوم الراوي من خلالها برسم الشخصية وشرح كل ما يتعلق بها خارجياً وداخلياً.

٢ - غير مباشرة، تقدم الشخصية لنفسها باستخدام ضمير المتكلم.

وقد جمعت بعض الروايات بين الطريقتين، وإن طغت الطريقة المباشرة في معظم الحالات،

---

(١) تطور الرواية،، صـ ٨٧.

ففي رواية (تشريقة آل المر) استُخدمت الطريقة المباشرة، باستخدام ضمير الغائب بكثرة لنقل حركات الشخصية المحورية وتفاصيل حياتها، ومما لا شك فيه تعرض الرواية لضرر ملموس سببه الاعتماد على شخصية (عزيز)، المحور الأبرز في تحريك دفة الحوادث، فلاحت بوادر الاهتمام بهذه الشخصية قبل البدء بالكتابة، فمنح الكاتب اسماً لشخصيته المحورية يناسب ما سيسبغه عليها من تصرفات، وما يتوقعه منها من أعمال، فكان الاسم عاملاً من عوامل الإيهام بواقع الرواية، إضافة إلى دلالته المعنوية التي يبثها الروائي في أركان الرواية.

تبدأ رواية (تشريقة آل المر) في الصفحة الخامسة التي شكلت افتتاحية للحديث عن شخصيات الرواية، وقد ركزت على شخصية البطل عزيز، ثم تدرَّج الروائي في إضاءة جوانب حياته الغامضة حين قال: "وقد أمضى النهار بطوله متنقلاً بين الحقل وجحره الصيفي.. والزرع بحاجة للتراب.. جذوره لا تنبت إلا بالتراب.. إذن التراب غال.. أغلى ربما من الذهب والماس"[١]، ثم أسهب في الوصف الخُلقي والخَلقي لشخصية البطل، ولكنه أضعف الشخصية حين تحدث عن تحولات طرأت عليها من دون أن يقدم للقارئ مسوغات هذا التحول، وذلك بسبب تتبعه لشخصيات السيرة الشعبية وخوارقها، فكان الراوي هو مصدر المعلومات عن عزيز وبطولاته المستقاة من بطولات السيرة، ولم يرأب هذا الصدع الفني إلا حيلة الكاتب بالنكوص إلى الواقع مجرداً بطله من بعض الخوارق ليغدو إنساناً كحال أبناء القرية متأثراً بما حوله، وقد استخدم ناصيف الطريقة المباشرة والبنية البسيطة في روايته.

وقد نسج معظم كتاب الرواية على هذا المنوال، وإن اختلفوا في رسم شخصية البطل، تاركين للقارئ استخلاص الصفات والبطولات من خلال تصرفات البطل ومواقفه، أو من خلال مواقف الشخصيات وتفاعلها مع بعضها بعضاً، فتصنف الرواية متعددة الشخصيات ضمن البنية المعقدة التي تعتمد على تعدد أدوار البطولة.

وتندرج معظم الروايات السورية الموظفة للتراث ضمن بنيتين أساسيتين:

١ - بسيطة، تستند إلى شخصية محورية واحدة.

٢ - معقدة، تستند إلى شخصيات عدة.

وقد لاحظنا كثرة الروايات المعتمدة على البنية البسيطة مقابل تلك التي اعتمدت البنية

(١) تشريقة آل المر، ص٥.

المعقدة، كما لاحظنا استحواذ كل كاتب على نمط يميزه من غيره، ففي حين اعتمد ناصيف على الأسلوب البسيط بالسير على الخطوط العامة للسيرة، اعتمد آخرون على التفصيل والتوثيق.

تتميز السيرة من الأسطورة بأن شخصياتها واقعية لها علاقاتها المتعددة، لكنها تمتلك بعداً بطولياً وأخلاقياً مرموقاً، والحقيقة أن الأدب البطولي ظاهرة عامة لدى الشعوب، فقد كان البطل في مخيلة القاص الشعبي القدوة والمثال، فيوجه الكاتب تفكيره وينسج الحوادث تبعاً لسيرة البطل والحوادث التي يمر بها، فيتعرَّض نصُّ السيرة للحذف والزيادة كي يقترب من فكر الجمهور، فيشعره بمتعة المشاركة والفهم حتى نكاد نصل إلى حقيقة مفادها أن حياة البطل هي السيرة، لأنها تسمى باسمه، وتبدأ بولادته، ثم تبلغ نهايتها بمقتله.

سارت رواية (آل المر) على خطا السيرة، حين تجاوز التشابه الشكل إلى معالجة خصوصيات مجتمع الرواية، وجعل أفعالهم تشابه أفعال شخصيات السيرة، وكأن مجتمع الرواية هو مجتمع السيرة الشعبية، فيمنح الكاتب بطله مجموعة من الصفات المعروفة في السيرة، فهو البطل الشجاع الخارق النبيل، وغيرها من صفات أحبها العربي، فشخصية بطل الرواية (عزيز) تتمتع بصفات بطل السيرة في خصوصية الولادة والنشأة، ومن ثم خصوصية الحياة والنهاية، فاختلاف ولادة عزيز عن بقية إخوته وأبناء ضيعته دليل تميزه، "فهو وحده الذي لم يعذبها حين الولادة، هيِّناً ليِّناً جاء كشربة الماء جاء.. حين فطمته كان يأكل البرغل والعدس كأي فتى في العاشرة. مشى مبكراً، طلعت أسنانه مبكرة، حتى الحصبة مرت به مرور الكرام.. فقد نفرت فيه الحصبة وهو يلعب على الثلج.. معجزة لا تزال أم يونس تذكرها حتى اليوم.."(١). تذكرنا هذه الولادة العجائبية للبطل بولادة الأميرة ذات الهمة التي وُلدت "كأنها البدر، قوية السواعد والأطراف هائلة الأكتاف.. صار لها من العمر خمس سنين وهي في قدر لها عشر سنين.. تركب الخيل وتتعلم وحدها الكر والفر والنزال"(٢). ثم يمهد الروائي لظهور البطل، ويجذب الانتباه نحوه، ويعرِّف بالشخصيات الثانوية التي تساعده في فعل الخير، ثم تظهر الشخصيات العدائية ومن يساندها، فيتضح طرفا الصراع (الخير والشر)، ثم تتسع دائرة المدح لشخصية عزيز، فتصوره تصويراً يذكِّرنا بأبطال العرب العظام، حيث القوة الجسمانية، تواكبها قوة في الموقف ونبل في الأخلاق، فهو "أطول شبان القرية قامة وأمتنهم بنية.. في المصارعات لا ينافسه أحد"(٣)، وهذه صفات

---

(١) تشريقة آل المر، صـ٢٥.

(٢) سيرة الأميرة ذات الهمة، مكتبة عبد الحميد أحمد حنفي، مصر، الجزء السادس، صـ١٤-١٦.

(٣) تشريقة آل المر، صـ١٣.

أبطال السيرة الشعبية كالزير وأبي زيد، فهم الأبطال الذين يثبتون في القتال، ويحتمي بهم الأهل، تقول سيرة الزير: "فلما رأى المهلهل تلك الأحوال لكز حصانه وتقدم إلى ساحة الميدان فشق الصفوف والكتائب وفرق بحملته المواكب، وهو يهدر ويصيح... أبشروا يا بني بكر بالذل والويل فقد أتاكم فارس الخيل..فلما سمع جساس صوت المهلهل انقطع قلبه من الخوف والوجل..ولما كان الصباح.. برز أخو جساس.. وطلب قتال المهلهل.. ثم تقدم المهلهل وهجم عليه وضربه بالسيف.. ثم هجم على الرايات وطعن الفرسان..وفتك فيهم فتك الأسود الكاسرة وفعل أفعالاً تعجز عنها صناديد الجبابرة.."(١)

وفي السيرة الهلالية: "فعند ذلك التقى البطلان كأنهما أسدان ولكن الزناتي أدار رأس جواده وولى هارباً..فقام أبو زيد.. وضرب الرمح في الباب بقوة وعاد إلى قومه والأصحاب بعدما فرق جيش الزناتي خليفة وقتل منهم كل قرم.."(٢). ثم يبرز صفات شخصية البطل (عزيز) المعاصرة لأنها تشكل المحور الأساس في عرض الحوادث السياسية، فأفعاله وأقواله تمنح من حوله دافعاً نحو الثورة والاستقلال، وهو يعي ذلك، لذا أصرّ في أحد المواقف على حضور أهل القرية عندما يسلم نفسه للدرك العصملي، لأنه كان يخطط -كأبطال السيرة- لإهانة الدرك وإشعال فتيل الثورة في القرية، "شرطي ألا يذلوني.. وفي الساحة وأمام الناس.."(٣)، "كان الهرج والمرج الذي ساد ساحة القرية حين أطاح عزيز بأبي شعيب أرضاً هو مزيج من زغردات نساء فرحن بانتصار الرجولة بعد طول انهزام.. وكاد يختلط الحابل بالنابل فيما يشبه ثورة شعب لم يفكر من قبل بالثورة"(٤).

إن سلوك عزيز السياسي المقاوم هو سلوك معاصر، لكن الكاتب استطاع أن يدمج هذه الصفات المعاصرة لبطل الرواية بالصفات الموروثة من السيرة الشعبية، فجعل ثورته ضد (العصملي) ثورة تشمل الظلم عامة، فيرفض الغزو والنهب، وكما حكمت المصادفات والمفاجآت حياة الزير سالم وعنترة وغيرهم، كذلك مع عزيز تلعب المصادفات والمغامرات دوراً في سيرته، استخدمها الروائي للحفاظ على حياته، وتقديم الحلول له في حال وقوعه في مأزق عظيم، فعندما أمسك به الدرك وساروا أمامه وخلفه لم يجد الكاتب فرصة لإنقاذه إلا بمغامرة خطرة، فيقفز في وادي جهنم ليجد نفسه في بركة ماء قريبة، في حين تسقط الحبال والأمتعة في الوادي المميت، "لكن عزيزاً لم

(١) الزير أبو ليلى المهلهل بن ربيعة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى٢٠٠٢، صـ ١٥٨، ١٥٦، ١٥٩.
(٢) تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨١، صـ١٢١.
(٣) تشريقة آل المر، صـ٣١.
(٤) تشريقة آل المر، صـ٤٩.

يكن قد ألقى بنفسه إلى القاع، ولم يكن قد تمزق أشلاء"[1]. تشكل هذه المغامرات ظلاً لمغامرات السيرة، "وأما الزير.. فإنه ما ألقته أخته في البحر..ساقته التقادير إلى ميناء..واتفق بالأمر المقدور أن ثمانية من الصيادين.. سحبوه إلى الشاطئ.."[2].

استخدم ناصيف المصادفات والمغامرات بصورة تفوق السيرة، ففي حين كانت في السيرة تنقذ البطل وتنصر الخير، فإنها في الرواية تلعب دور المفسر للحوادث أحياناً، والمسير لأحداث الرواية من جهة ثانية، فالمصادفة التي جمعته بالشيخ خارج السجن كانت موظفة لمساعدة (عزيز) كي يكمل مسيرة حياته في الرواية، لذا احتوى السجن على الشيخ الطبيب الحكيم الذي يستطيع وحده أن يداوي عزيزاً ويلبي حاجاته، "وهذا أنت أيها الخضر الأخضر أنت يا عوذ الجاني وغوث الطريد.. تأتي وقت الضيق.. فينفرج بك الضيق وتذهب الشدائد"[3]، تتفق هذه الحادثة مع حادثة مشابهة في السيرة.. "قال الراوي: وكان عند الملك حكمون طبيب ماهر اسمه شمعون فتقدم إلى الزير.. فوجده يختلج، فقال للملك إن الرجل في قيد الحياة، فقال له: هل تقدر أن تشفيه وأنا أعطيك ما تشتهيه، قال: نعم يا مولاي.. وفي برهة قصيرة اختلجت أعضاءه وتحركت وفتح عينيه.."[4].

اهتمت الرواية بحياة البطل بكل تفاصيلها، فمولده قصة، وحياته مغامرات تتناقلها العامة وتزينها ألسن الرواة الشعبيين، ومن بعدهم كتاب الرواية، لتقوية جانب من جوانب حياة هذا البطل، فحيله وطرقه المختلفة مع العدو وغيرها، يسردها الروائي أو الراوي ليجذب الانتباه ويثير الحماسة، فيرسم حياة البطل وينقل أفعاله كما ترغب المخيلة الشعبية، كما شكلت بطولاته وأفعاله دافعاً لسير حوادث الرواية وأهدافها، فـ (عزيز) رجل حقيقي أضاف إليه الكاتب صفات خارقة توافق الذوق الشعبي في السيرة، فيأكل الضفادع والحيتان، "هناك راح يتربص بالضفادع يرى واحدة لاطئة في مكان فينقض عليها.. وبسكينه الحادة شرع يقطع رؤوسها.. بعدئذ أشعل النار ثم شواها.. وحين وضع في فمه أول فخذ وتذوقه أحس بقلبه من الداخل يهتف : آه ما ألذه من مذاق!"[5].

---

(١) تشريقة آل المر، صـ١٣٤.
(٢) الزير أبو ليلى المهلهل، صـ ١٣٤.
(٣) تشريقة آل المر، صـ ١٤٢.
(٤) الزير أبو ليلى المهلهل، صـ ١٣٥.
(٥) تشريقة آل المر، صـ ٢١٣.

أما معاركه، فقد جعل منها الروائي مدخلاً يلج من خلاله عوالم أخرى تتحقق فيها أعمال البطل العظيمة التي تكسبه ثقة القبائل المنافسة، فما معركة عزيز مع الضبع إلا إثباتٌ لقبيلة المحبوبة بأنه حري بالاحترام والتقدير، فبعد صراع طويل مع الضبع، يحملها مقتولةً إلى قبيلة محبوبته (شمس)، فالمصادفة وحدها حكمت بتلك المعركة بينه وبين الضبع، والمصادفة نفسها تجعله يصل إلى قبيلة شمس لا غيرها وسط الصحراء، "عزيز ممسك بعنق الضبع، والضبع تهدر وتزمجر ضاربة بأماميتها، ضاربة بخلفيتها، جائرة كالثور.. لكن يدي عزيز مطبقتان على العنق، رجليه مطبقتان على الجسم، الجئير يشتد إلى أن يصبح صراخه أشبه بالعواء، وفي اللحظة نفسها تسقط القوائم ثم يهمد الجسم"[(١)]. إن قتل الإنسان لوحش قد يكون أمراً مقبولاً، ولكن الكاتب لا يريد ذلك، فجعل من عزيز رجلاً تتجاوز قدراته المعقول، فبول الضبع الذي يسبع الآخرين لا يؤثر فيه، "الضبع تبول على ذيلها ثم ترشه على ضحيتها.. لا، خسئت.. خسئت، صاح عزيز بها وهو يمسح البول عن وجهه"[(٢)]، فالموقف السابق مغامرة شوّقت المتلقي ومهدت للقاء وحوادث قادمة بين عزيز وشمس، ولم تكن البطولة الهدف الأوحد لناصيف، بل ما ستمنحه هذه البطولة لعزيز من مميزات تؤهله لدخول عوالم أخرى مختلفة عن عالمه ومجتمعه. ومما يلفت الانتباه يقظة ناصيف، لأنه كلما شعر بنفسه وقد تماهى مع السيرة، عاد إلى روايته وواقعها كي يحافظ على هوية مستقلة لروايته، متأثرة بالسيرة وليست نسخة عنها، لذلك جعل صفات عزيز وأفعاله عجائبية تنوس بين اللامعقول والمعقول، فيعمد بين الحين والآخر إلى سلب بطله بعضاً من صفاته الخارقة، مذكراً بنفسه أن بطله ليس كبطل السيرة.. "لكن قبيلة الموالي لم ترَ عزيزاً، كما حدث في قصة الزير سالم، وهو يمتطي ضبعه، وفي فمه اللجام وعلى ظهرها الماء، بل رأته يجرها على الطريق وهو في آخر رمق أو يكاد.."[(٣)]، "وما زال يسير حتى وصل إلى غابة كبيرة كثيرة الأشجار والصخور وليس معه سوى سكين وعصا، فبينما هو ينظر.. وإذا بأسد.. هائل المنظر وعيناه تقدح بالشرر.. فلما اقترب منه قبض عليه الزير من ذيله.. وإذا بلبوة ومن خلفها سبعة أشبال.. فرمى نفسه من الشجرة، فجاء راكباً عليها وقبض عليها من رقبتها وألقى رجليه على بطنها بقوة وعزم.."[(٤)]. ثم يسترسل الكاتب في الصفات الواقعية أو (الحقيقية) لعزيز، فهو يهزم مجموعة من البدو، لكنه بقدرة قادر يصبح فرداً من أفراد القبيلة، ويتقن لهجة البدو، ويصبح فارساً بدوياً يحظى بثقة

---

(١) تشريقة آل المر، صـ٢٥٣.

(٢) تشريقة آل المر، صـ٢٥٢.

(٣) تشريقة آل المر، صـ٢٥٦.

(٤) الزير أبو ليلى المهلهل، صـ٧٦.

شيخ القبيلة، ثم رسولاً خاصاً له إلى القبائل الأخرى، "فأبى عزيز إلا أن يكون أحد الثلاثة، حمَلَة الرسالة، فهو بفرسه الشقراء وبارودته ونطاقه وكوفيته وملابسه، بل حتى بلهجته البدوية التي صار يتقنها أي إتقان، لا يختلف عن أي فرد من أفراد القبيلة"(١).

وبهذه الصورة يسبغ الكاتب الصفات والأفعال الحسنة على عزيز ليقربه من عادات محبوبته وتقاليدها، ويمنحه من الصفات ما يجعله أهلاً لهذا الزواج، ومن ثم الدخول في مجتمع القبيلة لتحقيق غايات ومغامرات أخرى، ونقل تفاصيل حياة البادية وأفكارهم. ومما تجدر الإشارة إليه أن شخصية عزيز خدمت فكرة الرواية الأساسية، فكان عرض حياة القرية من خلال شخصية عزيز منطلقاً لعرض حياة (آل المر) وكفاحهم ضد المستعمر، فتوضحت حياة هذه الأسرة وهي منعزلة مشغولة في قوتها اليومي، وبصراعاتها الداخلية والخارجية مع أبناء المنطقة، فسعى عزيز لإثبات قدراته وقيادته على مستوى القرية ثم القبيلة، فيتغلب على العقبات، بما فيها عقبة زواجه من شمس، ويسعى للحصول على مهرها، فكان هذا السعي طريقة ابتدعها الروائي والراوي من قبل لإظهار بطولات عزيز (البطل) وتصوير المجتمعات التي يعيش فيها، ثم العودة إلى التشويق من جديد بعد مصاعب ومصائب تمر بها شخصيات الرواية، حتى تجاوزت بطولة عزيز مصالحه الخاصة، فأصبح ينادي بأفكار تمجد الثورة، متحولاً بذلك من التفكير بمصلحته الخاصة إلى التفكير بمصلحة الشعب كله. كذلك كشفت شخصية عزيز التغيرات التي حدثت في المجتمع، إذ تحولت الصراعات الداخلية إلى صراع مع الاستعمار الخارجي، وبذلك يتمثل ناصيف روح السيرة، لأن السيرة ركزت على القوة الفردية الواعية ممثلة بعزيز، الذي يعري مشكلات مجتمعه، ويحرض الشعب على الإسهام في حل هذه المشكلات وتغيير الوضع السياسي بالتحالف ضد المستعمر من جهة، والتخلص من التخلف والجهل والصراعات الداخلية بنبذ الغزو من جهة ثانية، فيطلب من الآخرين الابتعاد "عن شريعة الغاب.. خاصة الغزو والنهب والسلب"(٢)، ثم يكمل الكاتب مجموعة الصفات الداعمة لعزيز ليتماهى مع أبطال السيرة الشعبية، فهو العفيف الشجاع صاحب الخلق النبيل الذي لا يستجيب لإغراءات (عليا) المتكررة، حتى شبهه الكاتب بيوسف، "قلت لك أريدك الآن.. وهنا.. أو صرخت ملء صوتي وفضحتك.."(٣)، "كلام امرأة العزيز ساحر، وجهها ساحر، جسدها غض شهي ساحر.. لا، لن أرتكب هذا الإثم، ويجن جنون المرأة المفتونة"(٤). وليس

(١) تشريقة آل المر، صـ٣٣٩.
(٢) تشريقة آل المر، صـ٣٢٩.
(٣) تشريقة آل المر، صـ٢٤٥.
(٤) تشريقة آل المر، صـ٢٤٧.

غريباً أن تتفق هذه الحادثة كسابقاتها مع حوادث السيرة، ففي السيرة الهلالية تعجب (عليا) زوجة (البردويل) بأبي زيد الهلالي وتنتظر موت زوجها لتفوز بالهلالي، لذلك "لما نظرت زوجها انقطع أمره، وأبو زيد غلبه، فرحت وصارت تزغرد.."(١).

ومما نلاحظه أن شخصية عزيز هي شخصية شعبية ملحمية قريبة من شخصيات السير العربية، الزير سالم، أبو زيد الهلالي، دياب بن غانم، عنترة، "وفي الرواية نفسها إشارة إلى ذلك"(٢)، وقد أبدع الكاتب في الانتقال من السيرة إلى الرواية عندما تحدث عن بطولات عزيز القبلية وصفاته الخارقة، ثم جعل البطولات تصب في الدفاع عن الأرض ضد المستعمر بدلاً من الغزو والسلب، فانتقل (عزيز) من بطل (السيرة) إلى بطل معاصر يناضل ضد المستعمر ويحمل أفكاراً تحرُّرِيَّة.

٢ - المـــــرأة :

المحور الثاني لتأثر رواية ناصيف بالسيرة هو المرأة، وقد جاءت صورتها مطابقة لصورة المرأة في الأدب الشعبي، فنجد المرأة المحبوبة، الكائدة، الأخت الحنون، العجوز، وتعددت طرق ناصيف في تصويره لبعض شخصياته النسوية، فجعل بعضها مشابهة للسيرة، وغيّر ملامح بعضها، وترك بعضها الآخر على حالها الواقعية مع بعض الإشارات إلى السيرة.

أ- المـــرأة المحبـــوبة :

تبدو شخصية المرأة المحبوبة مطابقة تماماً لما هي عليه في السيرة، فهي رائعة الجمال، عالمة ومتقنة لأمور الحياة، وهي محاربة رائعة أو متخفية بزي الرجال، مثلما نرى في شخصية شمس المرأة البدوية التي عشقت عزيزاً وعشقها، وذات يوم "يكشف عن وجه الملثم ليرى أنه فتاة بارعة الحسن باهرة الجمال.."(٣).

عانت الفتاة في الحكاية الشعبية من الظلم والغربة، إذ تُبعد عن أهلها كي لا تُلحق بهم العار، ففي سيرة الأميرة ذات الهمة، واسمها الحقيقي فاطمة بنت مظلوم، يرفض والدها تربيتها، فترعاها إحدى الجواري لأن الفتاة تجلب العار، فخيَّـر الأبُ أُمَّها بين قتلها أو منحها للجارية.

---

(١) تغريبة بني هلال، صـ٩٤.
(٢) تشريقة آل المر، صـ٢٥٩-٣٤٠-٤١٠.
(٣) تشريقة آل المر، صـ٣٦٤.

وقد حصل ذلك في رواية ناصيف لكن بطريقة مغايرة، فشمس الجميلة اتخذت بنفسها الطريق الذي كان سيسلكه أهلها، فقد تخفت بزي رجل، لأنها تميزت بصفات بطلات السيرة، من بروز لأمارات البطولة، من جمال جذاب وعقل راجح وحكمة، كلها صفات تمكنها من القيادة والفروسية، فهي ابنة شيخ القبيلة، حكيمة تحسن التصرف، وبذلك أصبحت مهيَّأةً لمرافقة البطل عزيز والفوز بقلبه الذي استعصى على نساء بلدته. أضافت شخصية شمس دليلاً آخرَ على تتبع ناصيف لخطا السيرة الشعبية، فهي امرأة في مجتمع قبلي ذكوري، فكيف لها أن تكون فارسة تقود الفرسان؟، إن هذا الملمح البطولي لا يتفق كثيراً مع المجتمع القبلي الذي رسمه ناصيف بقدر ما يتفق مع مجتمع السيرة، فقصص البطولة النسوية ليست غريبة عن التاريخ والقصص الشعبي بصفة عامة، فكما هجرت ذات الهمة زوجها وانخرطت في حياة الفروسية، وقد كشفت ولادتها الغريبة عن مستقبل الفروسية والبطولة لهذه الفتاة، فقد وُلدت "كأنها البدر، قوية السواعد والأطراف هائلة الأكتاف.. صار لها من العمر خمس سنين وهي في قدر لها عشر سنين.. تركب الخيل وتتعلم وحدها الكر والفر والنزال"(١)، كذلك شمس، فقد هجرت حياتها الأنثوية وتخفت في زي فارس كي تمارس حياة الفروسية، إذ تملك من القوة الجسدية ما يجعلها تنفر من حياة النساء، وقد أخبرت عزيزاً بذلك عندما شعر بأنها غدرت به فأجابت "لا عزيز، أنا لم أخدعك قط، صدقني أنا نفسي نسيت أنني فتاة.. كنت لا أزال صبية صغيرة حين جعلني طول قامتي ومتانة بنيتي أشعر أنني قوية كالفتيان"(٢)، ثم أضاف ناصيف بعض الصفات لهذه الشخصية، كي يقوي صلتها بالواقع الأنثوي، ويمهد لاقترانها بعزيز وهي مخطوبة لابن عمها، ولكنها ترفض الاقتران به.

إنَّ التشابه بين شخصية شمس والأميرة ذات الهمة واضح في الخطوط العامة والمنهج الحياتي لكل منهما، ولم يخفف هدا التناغم في المواقف والصفات بينهما سوى تناول الكاتب السطحي للسيرة، إذ اعتمد المعلومات العامة عن السيرة دون تتبع للتفاصيل الدقيقة.

ب - المرأة (أخت حنون) :

جاءت صورة الأخت الحنون في الرواية السورية التي استلهمت موضوع السيرة الشعبية مطابقة لصورتها في أدبنا الشعبي، فهي الأخت الفخورة ببطولة أخيها، فتشعر نرجس أخت عزيز

(١) سيرة الأميرة ذات الهمة، الجزء السادس، صـ ١٤-١٦.
(٢) تشريقة آل المر، صـ ٣٦٥.

عند حضوره بالأمان، وبغيابه تقتلها الحسرة لأن أحداً لا يشغل مكانه، حتى أخاها عمران لم يستطع حملها عندما هربوا من العصملي، فتذكرت عزيزاً البطل بحسرة، "آه لو كان عزيز هنا الآن لهب إلي كالإعصار ولحملني بين ذراعيه كعنترة.. عزيز رجل ولا كالرجال، أخ ولا كالأخوة"(١). وكما كانت الأخت في السيرة منبع الحنان من جهة، وكاتمة الأسرار من جهة ثانية، فهي كذلك في رواية ناصيف تربطها بعزيز رابطة تفوق الأخوة، ذكية رقيقة تسيّـر البيت بأكمله، عزيزة عفيفة، تشكو إلى أخيها فراق من تحب بصمت وكبرياء، لكنها عندما تذكر خليلاً خطيبها تغص "بريقها.. فغضّ ناظريه وهو يعلم أن حزن نرجس شديد، عزيز يحب أخته كثيراً.. بينه وبينها ما هو أكثر من الأخوة.. يعجبه فيها ذكاؤها ورقتها وحسن تصرفها.. نرجس لبؤة في عرين تموت قبل أن يعتدي عليها أحد.."(٢).

ج - المـرأة الـكائدة :

إذا كانت الجليلة في السيرة قد دبرت المكيدة مع العجوز طالبةً لبن السباع كي تهلك الزير، فإنَّ (عليا) في رواية ناصيف طلبت عزيزاً نفسه، وكادت أن تتسبب في قتله بعد أن هرب منها، وقد جمع ناصيف بين الجليلة وعليـا بدافع الحب الخفي للبطلين، وأراد من هذه المحاكاة أن يختلق سبباً يُخرج به عزيزاً لملاقاة الضبع، فلم يجد إلا السبب الذي أخرج الزير في السيرة، وبذلك لعبت الشخصية الأنثوية دوراً في دخول البطل في مغامرة جديدة، يكتشف البطل بعدها دافع المرأة الكائدة، فلما عرضت عليا نفسها على عزيز ولى هارباً، وهناك لاقته الضبع.. "منذ زمن أريد أن أنفرد بك، أحلم أن أتحدث إليك، فاسمعني.. لكنك امرأة أخي.. لكن هذا حرام.. التفاتة سريعة منه إلى باب المغارة أوحت له بخيار آخر: أن يهرب"(٣).

وقد صرح ناصيف بهذه الرابطة والمشابهة بين السيرة والرواية على لسان (شمس) عندما وصل عزيز ومعه الضبع إلى ديارها هـارباً، فقـالت في سـرها "أهناك جليلة أخرى وراء عزيز؟"(٤)، "فلما فرغت الجليلة من شعرها، صدّقَ كُليب مقالها، وأرسل في الحال يطلب الزّير.. وقال له: أريد منك يا أخي أن تأخذ هذا الحُق وتملأه من حليب لبوة.. فقال.. أعطني سلاحاً خوفاً من هجوم السباع. فقال كليب للجليلة أن تعطيه السيف فقالت له: ألا تستحي يا زير أن تطلب سيفاً

(١) تشريقة آل المر، صـ٨٣.
(٢) تشريقة آل المر، صـ١١-١٢.
(٣) تشريقة آل المر، صـ٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥.
(٤) تشريقة آل المر، صـ ٢٥٩.

وأنت بهذه الشجاعة"[١].

٣ - المغامرات والعجائب والمصادفات :

تخضع حوادث الرواية للمغامرات والعجائب والمصادفات، فهي مبعث الحركة والتفكير، كما يشكل العامل الغرامي رابطاً يجمع كل هذه المؤثرات لتصب في بوتقة واحدة، ألا وهي مغامرات ومصادفات تُظهر صفات البطل وتمنحه أحقية الفوز بقلوب الناس والمحبوبة معاً. ينجو بطل الرواية (عزيز) من عسكر العصملي بقوته وشجاعته، فإذا قصرت قوته عن الهرب اصطنع الروائي مصادفة أو مغامرة تنجيه، أو جعل الأمر خارجاً عن حدود الفهم، وبالتالي الاستسلام للغيبيات التي أنقذت البطل، "يقال إن أبا زيد الهلالي كان لديه قبعة إخفاء، وكان إذا ما حوصر من أعدائه يلجأ إليها، يضعها على رأسه فيختفي"[٢]. وظف ناصيف سلاح الإخفاء في صالح عزيز، وبالتالي ضمن حياة البطل، فتتابع الرواية حوادثها ومواقفها، وقد أضاف إلى ذلك سلاحاً شعبياً آخر، وهو المصادفات، فهي الأخرى لم تخضع للمنطق، ولم يهتم ناصيف بتقديم تفسيرات لها بقدر اهتمامه بالبطل، لأن الهدف من توظيفها هو الإثارة لقارئ يملأ قلبه الحزن والحسرة، فيتابع الرواية بشغف، في حين يجتاز البطل عقبة ليقع في أخرى، وقبل أن نتمكن من نسيان مغامرته الأولى تجذبنا مغامرته الثانية، فالمغامرة والمصادفة تحركان كل شيء في الرواية، فكلما توقفت الحوادث وحوصر البطل ودنت النهاية، ظهر البطل في مكان آخر بفضل مصادفة أو مغامرة أنقذته مما كان فيه.

حقق الاعتماد على المغامرة هدفاً شخصياً للكاتب (ناصيف)، إضافة إلى كونه من متطلبات السيرة، لأنه يرغب بوجود نهاية سعيدة لأبناء وطنه ولبطله، لذلك استمرت المغامرات واستمرت حياة عزيز، فهرب عزيز للمرة الثانية من الدرك، وقد لاقى من الأهوال والمعارك ما أضعفه، ولم يتركه المؤلف، بل أراد أن ينهض به من جديد، فإذا بالشيخ الذي كان يعالجه في السجن أمامه وبين الحشد يستقبله ويعالجه من جديد، ولم نعرف كيف انتقل هذا الشيخ من السجن وسبق عزيزاً إلى مكان هربه، فليس من مبرر سوى نزوع ناصيف إلى السيرة، جاعلاً المغامرات والعجائب طاغية على الحقائق في الرواية كما طغت على السِّيَر من قبل، "لم يخيب الخضر أمل عزيز، وقد أيقن كل منهما أن نجمه مرتبط بنجم الآخر.. ضمد الكهل جراحه، مسح خدوشه.. سقاه، أطعمه..

---

(١) سيرة الزير صـ ٧٥.

(٢) تشريقة آل المر، صـ ١٢٣.

عشرين يوماً، ظل عزيز في بيت الكهل والكهل يرعاه"[١]، فالمصادفة وحدها أنقذت عزيزاً من موت محتم عندما هاجمه شبان البدو وانتصر عليهم، فسدد عليه أحدهم ببندقيته ليقتله لولا وصول الفارس الملثم في اللحظة المناسبة لينقذه و"بسحر ساحر توقف البدوي الذي كان على وشك الإطلاق"[٢].

بهذا الشكل حكمت المصادفات والمغامرات حركة الحوادث في رواية ناصيف، الذي اعتمد أيضاً على العجائبي والغرائبي كي لا يضطر إلى تقديم الأسباب والذرائع لأفعال الشخصيات ونيّاتها، بل إن المبالغة وافتقاد الحوادث والأفعال إلى المنطق يكاد ينطبق على الرواية بأكملها.

٤ - الإغمـــــاء :

يرافق الإغماء المغامرات والمعارك والمصادفات، إما بسب الفرح المفاجئ أو الحزن.. وهذا الإغماء يشكل تمهيداً لانتقال البطل إلى دور جديد وحياة جديدة، إنه بمنزلة (استراحة المحارب) تمهيداً للانتقال إلى فضاءات جديدة. وقد كانت هذه التقنية من مقومات السيرة، فقد جعلتها بمثابة الستارة في المسرح، تنهي فصلاً لتبدأ آخر، فلم يمتلك الروائي غير تلك الطريقة لينقذ بطله من محنته، "فلما نظر أبو بشارة من (أبو زيد) تلك الفعال خاف من الوبال فقبض كبشة من التراب وعزم عليها ثم حذفها على (أبو زيد)، وإذا برجليه قد يبست في الأرض.. وأما ما كان من (أبو زيد) فإنه ما وعى على نفسه إلا بين بيوت هلال يبكي وينعي أهله"[٣]. تعرَّض بطل الرواية لإغماءات عدة انتقل بعد كل واحدة منها من حالة إلى حالة جديدة مغايرة، فبعد هربه وإغماءته الأولى انتقل من حياة الحرية إلى حياة السجن والذل بين يدي (أبي شعيب) الناقم الظالم، وحين "استعاد عزيز وعيه وجد نفسه ملقى في نضارة المخفر، النضارة الباردة، الوسخة"[٤]، لكن الإغماءة الثانية كانت إيذاناً بانتقاله إلى حياة الحرية، فقد "وجد نفسه على مصطبة بيت كبير وحوله عدد من الرجال"[٥] بعد هروبه من الدرك العصملي، وحين أراد الكاتب أن ينقله إلى حياة جديدة تختلف عن حياته السابقة كانت إغماءته الثالثة، فاستلقى في بيت الشيخ الموالي بعد أن خاض معركة شرسة مع الضبع، "استغرق في سبات عميق أشبه بالغيبوبة"[٦].

---

(١) تشريقة آل المر، صـ١٤٢-١٤٤.
(٢) تشريقة آل المر، صـ٢١٨.
(٣) تغريبة بني هلال، ، صـ٨١.
(٤) تشريقة آل المر، صـ١١١.
(٥) تشريقة آل المر، صـ١٤١.
(٦) تشريقة آل المر، صـ٢٦٠.

ولم يكتف ناصيف بالتأثر بالأدب الشعبي في توظيفه للمصادفات والإغماءات إنما أضاف تعليقاً علمياً يشرح معناها، فينقل تفسير العلماء لها قائلاً إن "فقدان الوعي إنما هو حيلة يلجأ إليها اللاوعي لدى الإنسان لتفادي موقف لا يريد مواجهته بأسرع زمن.. الصدمة تخرجه عن خطة المواقف المسبقة، والمفاجأة تشوش له حساباته المسبقة.. هكذا أحس عزيز وهو يكشف عن وجه الملثم ليرى أنه فتاة بارعة الحسن"[١].

٥ - لغة السيرة الشعبية :

تأثرت لغة الرواية بالسيرة، فكانت جملها سهلة واضحة تزخر بتنوع يثري المضمون ويكشف طبيعة الشخصيات، لولا الانجراف وراء عامية أملتها طبيعة الشخصية من جهة، ومحاولة التماهي مع السيرة التي تنتشر فيها العامية في معرض الشتم والقذف من جهة أخرى. وقد أمسك الروائي بالعصا من منتصفها، فلم يسمح لعامية السيرة بمباغتته، ولم ينقل السيرة بلغة فصيحة تفقدها طابعها وجاذبيتها، وقد توصل إلى مرحلة توفيقية تذوقنا من خلالها حوادث السيرة بأسلوب يناسب مكانة الكاتب المعاصر ولغته.

وقد بلغت مقاربته للغة السيرة حداً استعار فيه مقاطع كاملة من السيرة، "يحكى يا سادة يا كرام، صلوا على خير الأنام.."[٢]، فهو يقطع سرده ليقدم لشخصية أو حدث ما، فننسى الموضوع الأساس للرواية وننساق وراء نص السيرة، وكأنها دعوة من الكاتب للمتلقي لإجراء المقارنات بنفسه، فقد أدخل ناصيف أفكاره ورؤاه حول المجتمع، وأحياناً يدخل في علم الفلك والحيوان، مما جعل روايته أقرب إلى الشكل الملحمي، إذ وجه الشخصيات ورسم طريقها منذ البداية وأسبغ عليها صفات تكاد تكون نمطية مألوفة، تنطبق على كل الأبطال في السيرة الشعبية.

وقد وظفت هذه المقاطع لتخدم موضوع الرواية، فعندما هرب عزيز من كيد زوجة أخيه، جاء مقطع من السيرة يذكر ما حدث للزير من مكيدة على يد الجليلة زوجة أخيه "أن الجليلة امرأة كليب، لّما رأت الزير أبا ليلى"[٣]، وكأن مقاطع السيرة دعوة متكررة للمتلقي للربط بين السيرة والرواية، وفي موضع آخر يقول: "لكن قبيلة الموالي لم تر عزيزاً، كما حدث في قصة الزير سالم.."[٤]. كما استلهم ناصيف ألفاظاً كثيرة وتضمينات شعبية استخدمت في السيرة، نذكر

(١) تشريقة آل المر، صـ٣٦٣-٣٦٤.
(٢) تشريقة آل المر، صـ٢٥٥.
(٣) تشريقة آل المر، صـ٢٥٥.
(٤) تشريقة آل المر، صـ٢٥٦.

منها على سبيل المثال لا الحصر "يا ونّة ونّيتها قبل ما صير.... (مقطع شعري)"[1]، وكذلك "وان هلهلت هلهلنا لك.."[2]. أما ألفاظ المدح للبطل فهي ذاتها في السيرة، فـ "عزيز الهمام الذي قلما تجود بمثله النساء.. عزيز أنت ليث غضنفر.. حيف عليك يا عزيز"[3]، إضافة إلى التضمينات الشعرية الكثيرة.

مما سبق نستطيع القول: استلهم ناصيف السيرة في كتابته للرواية، وقد أحسن استخدام السيرة في تحريك الحوادث وتحويرها، فتقرأ سيرتنا وتاريخنا المعاصر بنغمة تراثية اعتدنا عليها وألفتها نفوسنا. وقد أرَّخت رواية ناصيف لحقبة زمنية من خلال أسرة (آل المر)، فتمثل بذلك هدف الحكاية الشعبية، التي مجَّدت الأسرة والقبيلة بوصفها نواة المجتمع وصانعة أمجاده، فمسيرة آل المر الطويلة إنما هي مسيرة التحولات التي عاشها المجتمع، لذلك كانت أسرة آل المر أساساً لمعظم التغيرات، وقد أكدت الرواية من خلال ارتباطها بالسيرة أن التطور قد أصاب جيل الشباب في المجتمع، وأن هناك تيارات جديدة تعمل على تغيره.

لم تكن رواية ناصيف وحدها متأثرة بالسيرة، فهناك العديد من الروايات، إذ اختلف الروائيون في تناول موضوعات السيرة وشكلها، ومن هذه الروايات رواية ممدوح عدوان (أعدائي) التي سار فيها على خطا السيرة، فأخذ منها بعض الملامح الشخصية لأبطال السيرة وأضفاها على شخصيات روايته، كشخصية (عارف)، أما لغة السيرة وأسلوبها فقد كانت حاضرة بقوة، إذ نجد الكثير من التضمينات الشعرية في الرواية.

كان توظيف (عدوان) للسيرة فنياً وإشارياً في آن معاً، الهدف منه بعض الإسقاطات التي تخدم الرواية وتضفي الجو الشعبي للسيرة بمساعدة الأشعار المنتشرة في الرواية في الفصول (١، ٤، ٧، ٩، ١٨، ٢١، ٢٩، ٣١)[4]، كما عكس وجهتي نظر من خلال مشابهته لـ(عارف) في الرواية بـ(دياب بن غانم) في السيرة كوجهة نظر أولى، ثم يماثل بين (ألتر ليفي) و(الزناتي خليفة) كوجهة نظر ثانية. وقد ألح (عدوان) على المقابلة بين شخصية عارف في الرواية ودياب بن غانم في السيرة الهلالية، ولم يكتف في هذا التقابل بإسباغ صفات بطل السيرة دياب بن غانم على عارف، بل تجاوز ذلك إلى التصريح بهذا التقابل، فيذكر دائماً اسم دياب بن غانم في

---

(١) تشريقة آل المر، صـ٢٦٩.

(٢) تشريقة آل المر، صـ٣٧٦.

(٣) تشريقة آل المر، صـ٨٠-٢٢٥-٣٩.

(٤) أعدائي، صـ١٣-٧١-١٢١-١٦٢-٢٨٣-٣١٥-٤٤٣-٤٧٥.

الرواية، إلى جانب المقطوعات الشعرية المقتبسة من السيرة، لتشرح هذه المقاطع طبيعة الموقف الذي تعايشه الشخصية الروائية، فهو يستهل السطور الأولى من روايته بأبيات السيرة:

"يقول الفتى الزغبي دياب بن غانم ... ونيران قلبي زايدات لهوب
مشيت وقلت أوصل للأهل غانم ... سعيت وبس ما لقيت دروب
أريد أبكي وانا فحل الضراغيـ ... ـم أتنهد وأحكي..."[1]

هذا الحزن الذي أشعل فؤاد الفتى الزغبي هو ذاته غضب وحزن التهبا في قلب عارف رئيس الشرطة العدلية في بيروت بعد حادثة الجاسوس الذي تنكَّر بزي الضابط فاستطاع خداع حرس الساحل والحصول منهم على معلومات خطيرة ثم اختفى بعد ذلك، لكن عارفاً استطاع الإمساك به وكشف شخصيته، فإذا به ألتر ليفي المقرَّب من (جمال باشا)، فيرفض جمال باشا محاكمته قائلاً: "ماذا سيقولون في الأستانة إذا عرفوا أن واحداً من أعز أصحابي وأخلص جلسائي جاسوس؟ سيقولون إني غشيم.. وإنني لا أصلح للقيادة"[2]، ثم يأمر جمال باشا بنقل عارف إلى القدس حتى يبعده عن ملاحقة ألتر ليفي كما أُبعد دياب بن غانم في السيرة عن ساحات القتال وأوكل إليه رعي الإبل:

"فلما فرغ الأمير حسن من كلامه ودياب يسمع نظامه، عرف أنها مكيدة من الجازية. ولكنه أخفى الكمد وأظهر الجلد.

يقول الفتى الزغبي دياب بن غانم ... ولي عزم أمضى من حسام شظاه
قلتم دياب الخيل يرعى جمالنا ... ونحن نكاون للزيناتي بلاه
ملَّكتكم الشرق والغرب كلها ... وما بان لي معكم جميل تراه

نعم إلى القدس.

لقد أصدر جمال باشا بنقل عارف إبراهيم إلى القدس"[3].

تضعنا الحادثة في أجواء السيرة: "وسأل الأمير حسن الجازية عن رأيها في الرجل الذي يعهد له بحماية الطرش، فنصحت بالأمير دياب، فكلفه الأمير حسن بذلك، فلم يرضه هذا

(١) أعدائي، صـ١٣.
(٢) أعدائي، صـ٣٥.
(٣) أعدائي، صـ٧١.

التكليف، لأن... والأمراء لا ترعى الأغنام والمواشي.. وكتم الأمر.. وقال يجاوب الأمير حسن:

أنا دياب بن غانم يا حسن طيب ولا تخافوا علي لو سطا الذيب

أنا ابن غانم وكل الناس تعرفني فهم شهودي وتعرفني الأقاريب

انتم هلال ما حد يقهركم حكمتم الأرض تشريقا وتغريب"[١]

لم يكن هذا الإقصاء ذا أثر كبير أمام إصرار عارف على متابعة معركته الخاصة مع ألتر ليفي والقبض عليه، ولا تبتعد مغامرات عارف عن مغامرات شخصيات السيرة الشعبية، حيث يخرج البطل من مأزق ليدخل آخر، لذا تتكرر المواقف الصعبة مع عارف، فيتغلب عليها واحداً تلو الآخر متسلحاً بشجاعته طوراً وبصبره طوراً آخر، محتملاً مضايقات الأهل والأعداء، فيعتب عندما "يرسله الأمير حسن إلى وادي الغبا والغباين مع السحت والمواشي.. لكن ما حزرتم. والقدس ليست وادي الغبا..أصلاً دياب بن غانم حتى وهو في الوادي لم يكن راعي غنم..بل كان يخوض معارك عظيمة.. وعارف إبراهيم لن يتحول إلى راعي جمال، بل سيخوض حربه مع الجواسيس، وعلى رأسهم ألتر ليفي"[٢]. وتثبت الأيام بطولة بطل السيرة ونبله، فيندم من شكك به ويحتاج لمساعدته، فلا يتراجع عارف عن مطاردته لألتر ليفي، ثم ما يلبث جمال باشا أن يكلفه شخصياً بملاحقة ألتر ليفي، كما استنجد (الأمير حسن) بدياب بن غانم لينقذ الهلاليين من الهزيمة:

" ألا يا دياب الخيل أسرع نحونا واقتل خليفة يا أمير غصيب

- .. جلست في السرير: ألتر يا باشا. ألتر يزعجني.. يبدو لي أن عارف بيك هو وحده القادر على الإمساك به.

- كلفته بذلك"[٣].

وكما كانت المرأة الكائدة فاعلة ومؤثرة في حوادث السيرة، كانت كذلك في الرواية، فقد استطاعت (سارة = سعدى بنت الزناتي) و (نهال حامد=الجازية) أن تلعبا دوراً لا يقل أهمية عن دور البطل (عارف، ألتر ليفي)، فجعلَنا حضورهما في المشهد الروائي نتنبأ بمنعطف جديد لسير الأحداث، فقد استطاعت سارة اليهودية إقناع جمال باشا بتكليف عارف بمرافقتها، لكنها

(١) تغريبة بني هلال، صـ١١٨.
(٢) أعدائي، صـ١٢١.
(٣) أعدائي، صـ٢٨٣.

لم تشأ من ذلك القضاء على ألتر ليفي، بل أرادت إبعاد عارف عنه، ولكن عارفاً السائر على خطا شخصيات السيرة، يقلد شخصياتها في تقديم مصلحة الجماعة على الفرد، يخضع لرغبة الباشا كما استجاب دياب بن غانم لدعوة الأمير حسن في السيرة الهلالية:

"..دياب:

أنا لاجلك أقتل خليفة بساعدي   وادعي دماه فوق الأرض عايم"(١).

يقرر عارف بعد محاولات فاشلة للقبض على ألتر ليفي التخلي عن أسلوب المطاردة الذي أثبت عقمه، فقد استطاع ألتر ليفي أن "يفلت منه في كل مرة"(٢)، فتحول إلى طور المجابهة الفعلية ومواجهة ألتر ليفي كما واجه دياب بن غانم الزناتي خليفة: "لم يعد من الممكن ملاحقتهم بالحيلة. أنا لا يعجبني أسلوب أبو زيد. يجب أن نجابههم. دياب بن غانم هو الذي قتل الزناتي خليفة. قتله بأن نزل إلى الميدان وطلبه للمبارزة"(٣)، وينمو هذا التقابل بين عارف في الرواية ودياب بن غانم في السيرة إلى أن يصل إلى مرحلة التوحد، فلا تشعر شخصية عارف الروائية بأي فارق يميزها من شخصية دياب بن غانم الهلالية، وتعترف الشخصية الروائية بهذا التوحد: "أنا دياب بن غانم"(٤)، فتأتي أبيات السيرة على بال عارف وكأنه سيقول للزناتي خليفة، لألتر ليفي حين يراه:

"لي ثار عندك يا زناتي خليفة	وقد صار في قومي بكا وتنويح
وتطلب مني يا زناتي أصالحك	أنا والنبي بين الرجال فصيح"(٥)

وفعلاً، يستطيع عارف القبض على ألتر ليفي، ويتحمل المشاق الكثيرة حتى يسلمه إلى من يحاكمه كجاسوس، ويرفض الإغراءات الكثيرة التي عرضها عليها مقابل إطلاق سراحه:

-" كم عرضت عليك في القدس؟

- عشرة آلاف.

- ما رأيك بعشرين ألفاً؟ عشرين ألف دولار..

---

(١) أعدائي، ص٢٨٣.

(٢) أعدائي، ص ١٢٨-٢٢١-٤٠٥-٤٠٦.

(٣) أعدائي، ص٤٠٧.

(٤) أعدائي، ص٤١١.

(٥) أعدائي، ص٤٤٣.

.. يا دياب الخيل يا طيب الثنـــا　　　　يا أمير حـــامي حـومة البرجاس

فاصفح عن حربي وخذ ما تريد　　　　أمـوال خـذ مني وكـل أجنـاس"(١)

يشعر عارف بالاطمئنان بعد أن سلم ألتر ليفي إلى الديوان الحربي ورفع المسؤولية عن كاهله، وعدّ معركته معه قد انتهت بنصر طالما انتظره، لكن الأبيات التي تصدرت الفصل الثالث والثلاثين تنبئنا بخلاف ذلك:

"يقول أبو سعدى الزناتي خليفة لي　　　　عـــزم أمضى مـــن رهيف حسـام

ولي همـة تعـلو على كـل مـاجد　　　　ودايم عـــلى خيـل العـدا هجـام

فـــأين تروحـوا يا عـرب وتسلموا　　　　اليـــوم تغـدون في الفـلاة هـزام"(٢)

وكذلك المقدمة في الفصل الرابع والثلاثين: "آخ يا دياب بن غانم. كان سبعاً من سباع الغاب.. حين كان يقف ليبول، كان بوله يحفر في الأرض جورة عمقها بطول رجل أو أطول.. قرروا انتظار عجزه وراحوا يراقبون بوله.. متر.. شبر.. فتر.. ثم صار بوله يسيح على الأرض دون أن يحفر فيها. عند ذلك صار قتله سهلاً. أو صار قتله غير ضروري لأنه قد مات."(٣)، وهذا - تماماً - ما حدث لعارف الذي أصبح ضعيفاً لا حول له ولا طول بعد أن أُعدم ابنه (إبراهيم) وزالت الإمبراطورية العثمانية التي كان يمحضها الولاء، أما ألتر ليفي الجاسوس اليهودي فإنه لم يعدم، بل إنه استعاد نفوذه وسلطته، وها هو يلتقي عارفاً في المقهى ويعرض عليه خدماته ويذكره بأن المعركة انتهت لصالحه: "قلت لك يا عارف بيك ما راح انعدم.. اليد طائلة والحمد لله. الجماعة أصحابنا. وكلمتنا عندهم لا تصير اثنتين. أأمرني بأي خدمة..

- آخ يا دياب بن غانم!!.. آخ!!! (٤).

لجأ (عدوان) في روايته إلى نهاية تختلف عن النهاية في السيرة ليكشف لنا فداحة البؤس الذي كان مسيطراً على البلاد خلال تلك الآونة، أو ليشير إلى استحالة الفعل وفقدان البطولة، وهنا تكمن فنية التوظيف ورمزيته، ففي حين نعيش أجواء النصر والمغامرة في السيرة، تباغتنا النهاية المأسوية لعارف، نهاية توافق مجريات الأحداث البائسة في الرواية، فقدم لنا لوحة فنية

(١) أعدائي، صـ٤٧٠-٤٧٥.
(٢) أعدائي، صـ٤٩٥.
(٣) أعدائي، صـ٥٠٣.
(٤) أعدائي، صـ٥٠٤.

فريدة تمتزج فيها العناصر الشعبية والتراثية بالحقائق التاريخية لتعرض لنا صورة ذلك الواقع بمساوئه ومحاسنه، أَوَمِنْ قبيل المصادفة تقابل الأحداث بين السيرة الشعبية والواقع؟، أم هو التاريخ يعيد نفسه من جديد ؟.

إن الوثائقية التاريخية التي انطلق منها عدوان أملت عليه أسلوباً يميل إلى البنية المعقدة التي ترتكز إلى شخصيات عدة تولى عدوان رسم عوالمها تاركاً للقارئ استخلاص صفاتها وأفكارها من خلال مجموعة العلاقات والمواقف التي تربطها مع غيرها، ولذلك جعل عدوان المواقف الافتتاحية مجالاً لتصوير الاصطفافات الإيديولوجية لشخصياته، ثم راح يخصص لكل شخصية مشهداً تبدو فيه الشخصية مؤثرة وفاعلة، فقدم على سبيل المثال شخصية عارف في الفصل التاسع وهي تحاور رئيس الحرس في السرايا، ثم ينتهي المشهد بخروجه من السرايا ليبدأ رقم (٢) بشخصية فاعلة أخرى وهي (سارة)، وقد جعل الكاتب هذه المشاهد مرقمة ليفصل بين موقف وآخر، "توجه عارف إلى السرايا في القدس ليقابل المتصرف.. وخرج عارف من السرايا ليتناول إفطاره"[١]، ثم يضع رقماً جديداً ليبدأ خلاله الحديث عن (سارة)، "لم تكن سارة مهتمة بلقاء الأمير فيصل"[٢]، وقد تميز عدوان بالدقة والاعتماد على الوثائق في تقديم النص التراثي، بشقيه السيري والتاريخي، ليقدم نصاً مخاتلاً يستفز القارئ.

وإن ننسَ لا ننسى رواية (مصرع ألماس) لياسين رفاعية، التي أخذت من السيرة العجائبي والغرائبي، فرسم شخصية وأسبغ عليها صفات أبطال السيرة، ليتمكن من تحميل هذه الشخصية (ألماس) حوادث روايته وأفكارها، فإذا كان مولد البطل غريباً في السيرة الشعبية، فإن بطل (رفاعية) يكتسب هذه الصفات الخارقة من خلال أحاديث الطفولة التي مجدته وأظهرت صفاته الخارقة، "كان ألماس بعبع الطفولة، وكنا نهدد به، نحن أطفال حي العقيبة بدمشق، .. وكان لفرط خوفنا منه، يبدو لنا عملاقاً يطال النجوم، ويأكل في الوجبة الواحدة جملاً.. وكنا نتمنى أن نصبح مثله عندما نكبر، يخافنا الناس.. ونعبر المقبرة في الليل"[٣].

إن تركيز رفاعية في روايته على البطولة الفردية الخارقة دليل على قوة المستعمر الفرنسي الذي أرعب الناس فاستكانوا، ولم يبق منهم خارج دائرة الخوف إلا هؤلاء الأبطال، الذين جعل لهم

---

(١) أعدائي، صـ١٤٥-١٤٨.

(٢) أعدائي، صـ١٤٨.

(٣) ياسين رفاعية، مصرع ألماس، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١، صـ١١.

أفعالاً كأفعال سيف بن ذي يزن، عنترة، وذلك كي ينجو من بطش المستعمر والمواقف الصعبة التي لا ينفع معها قوة بشرية، فألماس "صديق الجان والعفاريت، كانوا يمازحونه ويمازحهم..."(١)، يبقي الكاتب هذه المشابهة بين ألماس وأبطال السيرة، حتى في حالات ضعفه يجد لها ما يشابهها لدى أبطال السيرة الشعبية، لذا كان بكاء ألماس يشابه بكاء الزير على قبر كليب، إنه بكاء الرجل القوي، "دموع ألماس تختلط بالمطر الهاطل"(٢)، بل تكاد تكون أقوى منه. لم تقتصر نقاط الالتقاء التي جمعت بين ألماس وأبطال السيرة الشعبية على مواطن القوة، بل التقت في النهاية أيضاً، فيموت الأبطال بصمت، كذلك ألماس مات بصمت يليق ببطل صنديد، "مشى ألماس خطوتين وسقط.. ولم يعد يصدر عنه أي صوت. أما أبو عبدو، فقد سقط.. وراح يصدر عنه شخير حاد."(٣).

جاءت أجواء البطولة ومقاطع من سيرة عنترة في الرواية كدليل على ضعف المجتمع الذي عبرت عنه، فالمستعمر الفرنسي لم يجد من يواجهه، بسبب المشكلات الداخلية وخوف الناس، وبالتالي عودتهم إلى اجترار بطولات الماضي.

ثانياً: - الاستلهام الجزئي:

لم يكن حضور السيرة في روايات أخرى كبيراً، إنما كان ذكرها خدمة لغرض أراده الروائي، إما بهدف التشويق والتزيين، أو بهدف توضيح مغزى ما، ومن هذه الروايات التي جاءت على ذكر السيرة لكنها لم تتعمق ولم تتابع خطاها، رواية (الياطر) لحنا مينة، فقد تأزم الحدث حين وقع بطل الرواية (المرسنلي) في موقع حرج، ووصل إلى مرحلة تحتاج إلى حل، فلجأ الكاتب إلى مغامرات الزير سالم لتشكل مخرجاً للبطل الذي شبه نفسه بالزير بسبب ما يلقاه من مصائب. يذكرنا البطل بقصة الزير سالم حين كان جريحاً ضعيفاً "يسوس الخيل ويركب الحيطان ويدق عليها برجليه فيدمي كعبيه"(٤)، وبذلك تكون عناصر السيرة دليلاً تستخدمه شخصيات الرواية كلما مرت بضائقة أو أراد الكاتب التشويق مع إيصال المعنى، لذلك استرجع (زكريا) حوادث السيرة عندما لاحظ أن (شكيبة) في حيرة من أمرها وعليها أن تختار بين زكريا الحاضر أو زوجها الغائب، فعاد إلى صفحات السيرة الشعبية ليحكي قصة "عن قبيلتين انتصرت إحداهما على الأخرى واختلف فرسانها على ابنة صاحب القبيلة، فأقدم الحكماء على وضعها على قمة جبل،

(١) مصرع ألماس، صـ١٧.
(٢) مصرع ألماس، صـ٥٣.
(٣) مصرع ألماس، صـ١١٩.
(٤) حنا مينة، الياطر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٤م، صـ١٩٣.

ومن يسبق إليها تكون من نصيبه، فوصل إليها من لا تحبه.. فنادته:(أنت أخي) فقتلها.."[1].

كان على الأميرة (سعدى) ابنة (الزناتي) أن تختار بين (مرعي بن حسن) أو (دياب بن غانم)، فلما وصل إليها (دياب) أولاً تعلقت بثيابه وصاحت:"أنت أخي" فقتلها، وبذلك تكون حوادث الرواية تسير على خطا السيرة الشعبية وتستعين بها لحل مشكلاتها على مستوى المضمون والشكل. كذلك وظف أحمد يوسف داود في رواية (تفاح الشيطان) بعض ملامح سيرة سيف بن ذي يزن، فتتوسل الشخصيات بالجن للوصول إلى أحلامها، لأن مجتمع الرواية منقسم إلى قسمين، غني متمتع وفقير مسحوق، الأغنياء بعضهم يمارس التجارة، والآخر يمارس الدعارة، وبعضهم يمارس التجارة والدعارة معاً، ولا يتعرض أصحاب المال والسلطة لأي نقد، وعلى الفقير أن يكون شاذاً ممارساً للظلم والسرقة حتى يصل إلى حقوقه معهم، في هذا المجتمع كان لا بد من شيء خارق يحقق لبعض شخصيات الرواية أحلامها، فكان عبق الماضي محملاً بالغنى والمال والسلطة لـ(نبيهة المسكة) عندما تقرأ السيرة وهي الطفلة ذات السنوات العشر، لأنها مكرسة لخدمة ابنة البيك (دلال)، محرومة من كل شيء، يقتل الفقر طبقتها، ومن حاول منهم الخروج من مجتمع القرية الفقير وجد الفقر في المدينة أيضاً، "يا حسرتي.. هربنا من الضواحي والحرث والحصاد والبكوات، وجئنا إلى أنفاق المدينة والمسح والغسل وعنطزات الخنازير"[2]. لم تعش (نبيهة) طفولتها، وليس لديها أمل بأن يشرق مستقبلها، على الرغم من تفوقها في دروس القرآن وقراءتها للسيرة والحساب، لذلك وجدت في السيرة التي قرأتها ما يحقق لها كل هذا، هناك حيث حملها الجني وفي "لمحة أخذها إلى مدن حجارتها من ذهب و ناسها من عصافير.. أخذها إلى بستان لشجره ثمار مثل وجه الإنسان"[3]، كانت أحلام الصغيرة محصورة في التفوق على ابنة البيك، التي تقوم بخدمتها، لذلك "ضحكت كثيراً بين كنز وكنز من تفاهة ما تملكه ابنة البيك، ومن تكبرها وعنطزتها"[4].

يقحم الروائي نفسه في الرواية ليحدد مسارها، فدلالة الأسماء واضحة، (نبيهة) فتاة ذكية فطنة، (دلال) فتاة مدللة وبليدة، (نظمي) ينظم ويخطط لحياته بدهاء وخبث، (هيفاء) صاحبة الدعارة الارستقراطية، ولم يقف تدخله عند هذا الحد، بل يذكرنا بالسيرة مخافة أن لا نربط ما

---

(١) الياطر، صـ٢٦١.

(٢) أحمد يوسف داود، تفاح الشيطان، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٨م، دمشق، صـ٩١.

(٣) تفاح الشيطان، صـ٩٢-٩٣.

(٤) تفاح الشيطان، صـ٩٣.

نقرأه بالسيرة وعوالمها، قال الأب "لكن هذا كله تقريباً قرأت مثله في سيرة سيف ذو اليزن منذ يومين.."[1]، إشارة إلى أن ما حصل ما هو إلا علاقة واهمة بين ابنته والجني.

وفي بعض الروايات تكون الإشارة إلى السيرة مقصورة على حادثة مؤثرة فقط يتم إسقاطها على الواقع، كحادثة إطفاء النار في السيرة بأمر من كليب، وكذلك بأمر من جساس بعد انتصاره، شكلت هذه الحادثة لمحة فنية لدى الروائي إبراهيم الخليل عندما قارن حياة (النَّوَر) بما يجاورها من المدن "إذ إن تحريم إشعال النار عندهم"[2]، فيعود إلى الزمن الماضي حين كان يحرم على الناس إشعال النار بجانب نار الملك كليب التي ترمز إلى الحضارة مقابل البادية.

وقد يكون ذكر السيرة في بعض الروايات مجرد اسم لا يقدم شيئاً للرواية، كما في رواية (الأوباش) لأحمد يوسف داود، الـذي يذكر ما يفعله السحرة في سيرة "الملك سيف بن ذي يزن"[3].

نستنتج من هذا العرض أن للسيرة أثراً واضحاً في الرواية السورية، وقد تنوعت مستويات استلهامها وعملها، ولكنها أدت دوراً في صياغة الحوادث ورسم الشخصيات بشكل تغدو فيه الرواية والسيرة قراءة واحدة لزمنين مختلفين في استلهام تام لعناصر السيرة، وقد كان التأثر بالسيرة في بعض الروايات الأخرى بسيطاً لا يتعدى الإشارة إلى السيرة كتفسير لظاهرة ما لم يستطع الكاتب تفسيرها واقعياً.

---

(١) تفاح الشيطان، صـ٩٤.

(٢) إبراهيم الخليل، الهدس، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، بيروت –لبنان، صـ١٢٢.

(٣) الأوباش، صـ١٣٥.

أثر ألف ليلة وليلة

إذا كانت العودة إلى التراث ضرورة نابعة من وجدان المتلقي، فإن العودة إلى ألف ليلة وليلة كانت الأقوى تأثيراً في المتلقي العربي. ولم يقتصر الأخذ من ألف ليلة على العرب، بل أخذ منها كتّاب الغرب وصاغوا من رحم نصوصها إبداعات رائعة.

يعد كتاب (ألف ليلة وليلة) من أبرز الكتب السردية العربية، إنها النص العجيب الذي يشعرنا بالرهبة والتحدي أمام هذا الفعل السردي الذي دام ألف ليلة وليلة، فكل منّا يتمنى أن يكون (شهرزاد) التي ابتدعت هذا الحكي، فأصبح سامعه ومتلقيه تابعاً لها، فإذا به جرم صغير في فلكها السردي، إذ تمكنت "شهرزاد أن تخلق من شهريار متلقياً مشاركاً في نصّ الحكايات، وكأنّه أصبح لزاماً عليه أن يساهم في إبداعها وإعادة خلقها من جديد."[١].

تعددت القراءات ووجوه التأثر بألف ليلة، فمنهم من صاغ على منوالها متخفياً خلف نصوصه، كي يظهر هذا التأثير بأقل درجاته حتى لا يبدو نسخة عن ألف ليلة، ومنهم من حاول قراءتها وكتابة نصه السردي بمنزلة التعليق عليها، ومنهم من صرح (ببركة) نصوص ألف ليلة وليلة واعتماده على سحرها، معتمداً على التوظيف الفني الذي يخدم نصه ولا يشوه النصَّ الأساس، فأصاب بعضهم وأخطأ بعضهم الآخر.

لا تخفى أهمية ألف ليلة وليلة على أحد، وقد تجاوز تأثيرها البلاد العربية إلى أوروبا عن طريق ترجمة (جالان) لها، الذي غيرَّ فيها بما يناسب الذوق الأوروبي، ثم توالت الترجمات، وعادت إلينا (ألف ليلة وليلة) باجتهادات وتأثيرات أوروبية، وعلى الرغم من هذا التغير فيها، إلا أنها أصبحت جاهزة (صالحة للاستخدام) -إذا صح التعبير- من قبل بعض المثقفين العرب الذين أعجبوا بألف ليلة بغلافها الأوروبي وتأثروا به.

تمتلك ألف ليلة كل مقومات العمل القصصي من شخصيات خصبة متعددة قريبة من كل متلقٍّ (شهرزاد، شهريار، السندباد، علي بابا، علاء الدين)، لأن أفعالهم قريبة من الكبار

---

(١) محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ص٤٠.

والصغار، فأصبحت مادة خصبة للروايات ولأفلام الخيال، لأنها تملك خيالاً يجمع مابين الواقعي والأسطوري، كما إن المساحة التي يشغلها الحدث في نصوص ألف ليلة يجعلها مسرحاً لكثير من التضمينات، فتمنح هذه التضمينات الشعرية والنصيّة فرصة لتناول مختلف القضايا من دون ملل أو تكرار، كما نلحظ في نصوص الليالي تنامياً للحدث القصصي، بفضل تجدد الصراع من جهة، وانتشار المصادفات والمغامرات من جهة ثانية، وإن كان هناك قصور في الشكل الروائي العام لألف ليلة فإنه لا يغمطها حقها في امتلاك أسس هذا الفن.

كشفت ألف ليلة وليلة نوازع النفس البشرية عن طريق مزج الواقع بالرمز، فتضافرت الأحلام مع القدرات الحقيقية لتحقق وهم السعادة المطلقة التي كانت هدف معظم الليالي.

انتقل أداء الروائي السوري في توظيفه لألف ليلة وليلة من مرحلة استخدام القوالب والإرشادات إلى مرحلة التوظيف الفني، فبدأ بعضهم بالعنوان (ألف ليلة وليلتان)، وأخذ الآخر ظاهرة من ظواهر الليالي كظاهرة (الجنس) -مثلاً- كما في رواية (الخلعاء) لخليل النعيمي و(مدارات الشرق- الأشرعة) لنبيل سليمان، ومنهم من أخذ بنية الحكاية وطرائق التشويق، كرواية (السبع الأشهب) و (جبل السماق) و (دار المتعة)، واعتمد بعضهم على الوصف النمطي والتأثيرات اللغوية التراثية، كرواية (الوباء)، وغيرها من توظيفات سوف تتطرق إليها الدراسة، يضاف إليها الروايات الواقعية، لأنها تناولت طبقات المجتمع المهملة، إذ إن الاقتراب من فئات الشعب ظاهرة أدبية شعبية، فقد كانت ألف ليلة تلوذ بالأسرة كلما كان الخارج مليئاً بالدسيسة والفتنة.

تنوعت أساليب الروائي السوري في توظيفه لألف ليلة، بعد أن انتقل بها من مرحلة التسجيل والنسخ إلى مرحلة التوظيف الفني، فمنهم من أظهر أثرها في العالم الداخلي للإنسان العربي، ومنهم من استلهم تقنيات ألف ليلة كتداخل الحكايات أو التشويق.

تندرج معظم الروايات المتأثرة بألف ليلة ضمن المجموعات الآتية:

أولاً: روايات استلهمت عنوان ألف ليلة :

تعددت أشكال استلهام العنوان في الرواية السورية، فأوردت بعض الروايات العنوان كاملاً، لما للعنوان من أثر يوحي بالتراث، وقد أظهرت بعض الدراسات أهميته في كشف هدف الرواية وسير

حوادثها، فسيموطيقيا العنوان علم يدرس حياة العلامات، والعلامة "تصور نفسها، وتحتوي على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزائها الدالة"(١)، فنجد أن الرواية التي أخذت عنوانها من ألف ليلة قد بنت حوادث الرواية وشكلها الفني اعتماداً على سلطة العنوان، لأن "اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عالم ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة"(٢).

أما الشكل الآخر فيتمثل في ذكر العنوان مجملاً بصيغة أخرى، كرواية (ليال عربية) لخيري الذهبي، فيكون العنوان صدى لمسميات أخذت من ألف ليلة وليلة، وقد يكون العنوان عبارة عن شخصية محورية في ألف ليلة وليلة كشخصية (شهرزاد، شهريار، السندباد..)، كرواية (شهرزاد ملكة) لعبد الرحمن جبير. ولم تأت شهرة ألف ليلة من طريق واحدة، فبالإضافة إلى شهرة العنوان والشخصيات، هناك شهرة اللاحقة التي تمثل ذروة التشويق القصصي، (فأدرك شهرزاد الصباح وسكتت عن الكلام المباح)، فكانت ظلال هذه الجملة منطلقاً لتسمية بعض الروايات، كرواية (قبل أن تؤذن الديكة) لعبد الرحمن شبلي.

سندرس رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، نحلل من خلالها العنوان وبنيته الروائية، فعنوانها يشكل استمراراً لعالم ألف ليلة، فيمزج بين الماضي والحاضر، ويؤكد تشابه الحوادث وامتدادها عبر الأزمنة. تتحدث الرواية عن المجتمع السوري في فترة محددة، فيمزج بين حوادث تاريخية معروفة وأخرى معاصرة كي يعالج قضية تهم المجتمع في عصرنا. ومن الحوادث التي تطرقت إليها الرواية حرب (داحس والغبراء)، "قيس بن زهير صاحب داحس تراهن وحذيفة بن بدر على عشرين بعيراً.. فهاجت الحرب بين عبس وذبيان أربعين سنة"(٣)، تحدثت الشخصيات المتوترة في نقاشها عن جدوى الحرب وعبثيتها، ولم تناقش الشخصيات مدة الحرب وحيثياتها، بل جعلت مجرد إشعالها عبثاً وجنوناً، فتسردها الشخصيات (نواف، علي، عباس) على سبيل التهكم والسخرية المرَّة، "اسمعوا يا أفندية. رجاء، لا تحولوا نقاشكم إلى داحس وغبراء"(٤).

يعكس الحدث التاريخي الموظف طبيعة أفعال الشخصيات، ومن ثم جدوى هذه الأفعال، وقد يكون منطلقاً لإثبات وجهة نظر الروائي في نقده لتفيكر الشخصيات وأفعالها، فـ "يشتم جلوس

(١) شكري عياد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، أغسطس-سبتمبر، ١٩٨٦، صـ١٦٨.

(٢) ألف ليلة وليلتان، صـ٣.

(٣) ألف ليلة وليلتان، صـ ١٠-١١.

(٤) ألف ليلة وليلتان، صـ٩.

رفاقه الكليل ويطلب إليهم أن يكفوا عن كونهم جيفا وينطلقوا لتحرير فلسطين"(١)، ينبري الراهب لهذا النقد منذ بداية الرواية، فقد صرح بأننا ضحايا التاريخ من جديد، نقبل تبعاته ولا نساهم في صنعه، فتظهر أفعال الشخصيات بزمنين ماضٍ وحاضر، "يتحسس عباس جرحاً ملتئماً شق فيما مضى نصف الدائرة من بطنه. يجثم علي فوق كرسي.. تتجلد أمية مضمومة الساقين والركبتين... في بيروت بكت الممرضة وقد أيقنت أن الطب عاجز. صاحت صيحة مفجوعة.. أما من أحد يرد عنها الموت؟.. في الليل أفاقت العليلة.."(٢).

إن ترنح الشخصيات بين ماضيها وحاضرها في بداية الرواية يمثل رؤية (الراهب) بأن عودتنا إلى تاريخنا كانت محكومة بالفشل، لأننا لم نفقه حكمته، ولذا نراه يربط عالم الرواية بعالم ألف ليلة وليلة ليؤكد امتداد الماضي في الحاضر، بالرغم من تصرفات الشخصيات اليومية وإيحائها بالمعاصرة، فإن كل شيء فيها ما زال أسيراً للماضي، لذلك تبدأ شخصياته متحمسة كبيرة ثم تضمحل آخر الرواية، لأن بدايتها كانت محكومة بالماضي فقط، ثم يؤكد الروائي هذا التوجه لدى شخصياته بربط حوادث الحاضر وأفعال شخصياته بالماضي (داحس والغبراء، العصر العباسي..). أسهم الشكل الدائري للرواية في تأكيد عودة الشخصيات إلى نقطة البداية، فتتكرر أفعالها وأفكارها، ثم تعود كل شخصية إلى النقطة التي بدأت منها، فيحقق البناء الدائري لألف ليلة وليلة تأثيراً مزدوجاً يتمثل في البناء التراثي للرواية من جهة، وفي تأكيد ضعف الشخصيات وعدم قدرتها على الفعل من جهة ثانية.

تعددت أدوار البطولة للشخصيات، كي يتمكن الكاتب من التنقل بين الطبائع المختلفة للبشر، معبراً من خلال هذا الاختلاف عن جو الرواية العام الذي تسيطر عليه الشخصيات الذكورية المحركة للحوادث، وكأننا نعيش أجواء ألف ليلة وليلة، حيث يسيطر الرجل بالفعل وردة الفعل معاً، في حين تنطوي الشخصيات الأنثوية مكتفية بالثرثرة حيناً، وبتحقيق الرغبات أحياناً أخرى.

كانت الشخصيات –أحياناً– رموزاً تتجاوز اسمها ومجتمعها، فشخصية عمر بن الخطاب رمز للدور الإيجابي للماضي الذي يجب استعادته، ولكن هذه الشخصية نادرة في الرواية، مما يشير إلى استحالة عودة الأمة إلى ماضيها المجيد، في حين قدم استعارة ملامح تراثية أخرى

(١) ألف ليلة وليلتان، ص٩.
(٢) ألف ليلة وليلتان، ص٥.

تأكيداً إضافياً على زمن السقوط الذي نعيشه استناداً إلى الدور السلبي لتلك الشخصيات التراثية، فعندما يذكر شخصية عمر بن الخطاب وقصته مع المرأة التي تسكت أطفالها، يذكر كذلك العربي المعاصر (علياً) "يسير علي مرتكساً معتكر الفؤاد. يتوغل في الليل والشوارع. تتسلل إليه سكينة الرمق الأخير من الليل وتسربله.. في بهمة الليل شاهد الخليفة امرأة تحرك محتويات قدر يتصاعد منها البخار. وأطفالها الثلاثة يبكون حولها"(١).

ثم تتوازى الحوادث والشخصيات، يحلل شخصية (عباس) الذي تنقل بين أحضان النساء، "في السابعة عشرة من عمره التقى بخضرة بنت المرابع زيود، وكان حباً بكراً عفوياً نما مع الأعشاب والآجام في حواكير القرية وبساتينها..كان الفضل في إزالة الغشاوة عن عينيه لنائلة... الفتاة الأنيقة الطويلة.. وانتهى حب نائلة أيضاً.. وحلّت محلها ندى المرحة التي أطعمته الحب أولاً بأول.. أحب دائماً أن يخضعهن ، وإذا خضعن لم يرض... يعرف الآن أنه لم يحب أبداً... حتى عائدة لم يحبها.. أوقعته الشهوة.. كانت مثله راغبة، لكن الشرف تكلم فصمتت الرغبة.."(٢). وبعد هذا الحديث عن عباس وصفاته يحيلنا الكاتب مرة أخرى إلى التاريخ، حين "كان عبد الله بن سلام والياً لمعاوية على العراق، وقد تزوج من زينب بنت إسحاق التي قيل إنها أجمل نساء عصرها، وقد رآها يزيد بن معاوية فأحبها حتى أسقمه الحب.."(٣). أما المرأة (أم صالح) فقد ماتت وهي حامل في أول أيام حزيران، وهي رمز للأمة العربية، ويشكل الجنين في بطنها بذرة الثورة. وقد أشار الكاتب في كل مرة إلى ارتباطه بعالم ألف ليلة، فيذكر اسم الكتاب (ألف ليلة)، أو يذكر اللاحقة المشهورة في كتاب ألف ليلة، فصرح بلفظ (ألف ليلة) أكثر من عشر مرات في الرواية، كما كشف أيضاً أن مجتمعنا هو نسخة عن مجتمع الليالي، وأن "الأشياء المريضة والسلبية دائماً كانت تسير التاريخ. مجتمع ألف ليلة وليلة، دائماً كان المجتمع الحقيقي، في كل العصور والبلدان.."(٤).

أما اللاحقة (ويدرك شهرزاد الصباح)، فكما كانت إيذاناً بإنهاء القصص القديم، فإنها في الرواية تنهي حدثاً ما، "ويدرك شهرزاد الصباح. يصمت الرفيقان وهما يتابعان سيرهما الوئيد.. أخيراً يدرك شهرزاد الصباح ويشعر عباس بغمامة تنجلي عن ذهنه.. يسكت محمود عن الكلام

---

(١) ألف ليلة وليلتان، صـ١٤.

(٢) ألف ليلة وليلتان، صـ ١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧.

(٣) ألف ليلة وليلتان، صـ١٨٧.

(٤) ألف ليلة وليلتان، صـ٦٤.

المباح. لا يدري بالتحديد لماذا بدأ الكلام أصلاً"[١]. وقد يحوّر الكاتب اللاحقة عندما يتعلق الأمر بالصدمة التي لحقت بالمجتمع وبدأ استيقاظه في الليلة الثانية بعد الألف، فتتكرر اللازمة (في زمن ما يفيقون) مرات عدة، تبدأ بها الرواية، ثم يغيرها بحسب ما يقتضيه الحدث والرمز، فحين يتحدث عن اللذة والخيانة يقول: "في زمن ما ينامون. في زمن ما يتعبون من الضوء والحركة.. لكنهم لا يموتون." [٢]، وعندما تدرك بعض الشخصيات أهمية العمل الفدائي ويؤمنون بالأفعال بدلاً من الأقوال، تختم اللاحقة هذا التطور وتؤكد "رصاص يئز وقنابل تنفجر، ومدافع تقصف.. عندئذ يفيقون"[٣].

لم يقسم الروائي روايته إلى فصول وأقسام، ولم يكن فيها حكاية واضحة، بل اعتمدت على المشاهد المتقطعة كي تخفف من وطأة المضمون الغامض، لأن القارئ اعتاد على التشويق والتسلية، كما استخدم الكاتب بعض التضمينات الشعرية والنصية، والاقتباسات القرآنية المتداخلة مع جمل الرواية، "هنا في غرفة منسية، حيث لا خوف عليهم ولا هم يحزنون"[٤]، "المدافع تكفَّلت بالكلام، وكانت هي عقد البيع الجديد، آه ويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون. غفرانك يا رب لو أنهم فقط تركوا لها زوجها.."[٥]، وقد يحيل القارئ إلى بعض الحكايات العربية القديمة بعد سلسلة من التأملات الخاصة وكأنه يوضح ما قاله أو ما يريده بمثل أو حكاية "تعيدهم إلى ذلك الأعرابي الذي احتال على فارس في قلب الصحراء فسلبه حصانه وهمَّ بالرحيل.."[٦]، ومن التضمينات الشعرية شعر لطرفة، وحافظ إبراهيم، وامرئ القيس[٧]، كما احتوت الرواية على الاقتباسات الشعبية كالأغاني والأمثال الشعبية.

تلك هي أبرز المؤثرات التراثية لألف ليلة وليلة في رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب، فقد بدت الرواية ملتصقة بتراثنا، على الرغم من وجود الجمل العامية التي قربتها أحياناً من أسلوب الجاحظ المبسط، وأحياناً أخرى نجدها تغرق في عامية عميقة، ولا تخلو الرواية من التقنيات الغربية.

---

(١) ألف ليلة وليلتان، صـ٦٧-١١٧-١٤٣.

(٢) ألف ليلة وليلتان، صـ٥٤.

(٣) ألف ليلة وليلتان، صـ٣٧٣.

(٤) ألف ليلة وليلتان، صـ٢٤٨.

(٥) ألف ليلة وليلتان صـ١٨ .

(٦) ألف ليلة وليلتان صـ١٠١.

(٧) ألف ليلة وليلتان، صـ١٠-٩٢-١١١-٣٢٩.

ثانياً: روايات استلهمت ظاهرة الجنس:

اشتهر موضوع المرأة والجنس في ألف ليلة وليلة، وساهمت الشخصيات والحوادث في إبراز الظاهرة التي كانت من أسباب عزوف الأدباء، قديماً، عن ألف ليلة وليلة، على الرغم من وجود موضوع الجنس في أدبنا العربي القديم أكثر منه في الحديث، فقد تفنن شعراء المجون في الغزل الفاحش، وانتقلوا منه إلى غزل الغلمان، غير آبهين بما حولهم من سلطة اجتماعية ودينية، فازدحمت كتاباتهم بألفاظ الجنس، ولم يكن هذا المدنس في الموروث الشعبي وفي سائر الموروث السردي العربي "مدنساً. وكما هو معلوم، فلا الأصفهاني ولا الجاحظ.. كان يتحاشى هذه المفردة أو تلك العبارة لأنها تتصل بعضو أو حالة جنسية"(١)، وكم في الليالي من قصص ماضية، واحدة لامرأة ميسورة تستدرج الرجال، وأخرى شهوانية تبحث عن الغلمان السود، فمكيدة المرأة الشهوانية، وتوسل الأخرى بالجنس للوصول إلى مآرب شخصية، منتشرة في الليالي، وتقدم عقدة من نوع خاص للحكايات.

كتب الروائي السوري روايته متناولاً فيها كل ما يتعلق بمجتمعه، وبطبيعة الحال لا بد من وجود العامل الجنسي في كل رواية، لكن لاحظنا أن ظاهرة الجنس هي هدف ووسيلة لبعض الروايات السورية، حتى إن بعضهم صرح بألفاظ جنسية تحيلنا مباشرة إلى ألف ليلة وليلة، وقد تعددت صور هذه الظاهرة وتنوعت أهدافها، ففي رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب تنشغل النساء بالجنس ومسبباته (أمية، غادة، أسمى)، ويدل هذا على الفراغ والإهمال الذي تعانيه الشخصيات، فلا تستطيع مقاومة الرجل أو حتى الثأر منه إلا بالغدر عن طريق بيع الجسد، فشخصية (غادة) - مثلاً - تبحث عن المال، حتى إذا حصلت عليه راحت تشبع رغباتها الجنسية مع (عباس)، وهو تعبير عن عالم ألف ليلة وليلة الذي يسود فيه المنطق الذكوري، في حين يذكرنا تصرف غادة بحكايات ألف ليلة وليلة، فنرى الحسناء مُنشدَّة للرجل الأسود إرضاء لشهوتها، أما المال فهو وسيلة تحتاجها لإرضاء من يعاشرها ويرضي شبقها، إذ "رأت في سليمان نقيضاً لزوار المساء الحاملين معهم صمت الكلمات المفرغ.. ومع أنه رجل لا يتعامل بالرموز فقد ابتسم، إذ اكتشف أن العطب ناجم عن لمبة محترقة وفيما يقول لها: (كل شيء تمام، مدام) شاهد يدها ممتدة بالورقة المالية. رفض المال.. فيقبض على اليد الحاملة مالاً فردها إلى نحرها.. بعد منتصف الليل دخل البيت للمرة الثانية.. وقادته من يده إلى الغرفة، وهي ترعف شهوة نافرة: شهوة الجنس أم

(١) سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، الطبعة الأولى١٩٩٤م، اللاذقية-سورية، ص١٧٥.

شهوة العرس؟"[١]. وقد تكررت مثل هذه النظرة السلبية إلى المرأة في روايات أخرى، وإن تفاوتت في مستويات عرض حاجتها ولواعجها النفسية التوَّاقة إلى إشباع جوعها الجنسي، ولاسيما أنها ترى في الرجل الشاب الدفيء الذي تهرب إلى أحضانه من صقيع البرود الجنسي لدى الزوج المسن، فهي مجبولة على الخلاعة والشهوة، ولا هدف لديها سوى المزيد من الجنس والشهوة، لذا تسمح لأي شاب تعجب به أن يشبع شهواته معها.

يتبلور هذا المحور في ألف ليلة وليلة موضحاً انجذاب المرأة نحو الرجل بصورة شبقية أحياناً، ومحاولة للتعبير عن كبت نفسي واجتماعي، فيغدو عالم الجنس والشهوة ملاذاً تعبر من خلاله الشخصيات عن مكنوناتها، فتطلب المرأة فارسها بأساليب تكاد تكون واحدة بين الروايات الحديثة ونصوص الليالي، متسلحة بالتلميح تارة، "فصادف في طريقه امرأة ذات حسن وجمال وقد واعتدال، ليس لها في الحسن مثال، فلما رأته رفعت القناع عن وجهها وغمزته بحواجبها وعيونها، وغازلته باللحظات وقد لعبت به أيدي الصبابات.. ففهم الأمجد إشارتها.. وعرف أنها تريد الذهاب معه حيث يذهب"[٢]، وباللفظ الفاحش المباشر تارة أخرى، "فعند ذلك قامت إليه ست الحسن وجذبته إليها وجذبها بدر الدين وعانقها وعانقته، وكانت درة ما ثقبت ومطية لغيره ما ركبت، فأزال بكارتها وتملى بشبابها وعناقها"[٣].

وقد يكون الجنس سبيلاً إلى تحقيق مآرب وصفقات يتواطأ فيها الزوج مع زوجته، فتجد الأنثى من يدفعها إلى ذلك كوسيلة لتحقيق مكاسب شخصية، لكنها بعد ذلك تفقد طريق العودة، أما الزوج فلا يهمه شرف هذه الزوجة، فربما كانت مجرد زوجة للعمل، لذا لا يجد حرجاً من تركها مع أصدقائه وزبائنه، وهذا ما فعله (أبو نزار) عندما ترك (عباساً) مع زوجته وانسحب قائلاً: "أنا يا أخي تعبان.. طرحها أرضاً فاعتنقته وطرحته معها. واستغرب أنها انشبقت معه في اللحظة نفسها.."[٤]. وفي رواية (دار المتعة) لوليد إخلاصي يتماهى الجنس مع أمراض المجتمع السياسية ليقدم أطروحة الحياة المعاصرة بمثالبها القديمة، مستنسخاً من مجتمع الليالي شبق النساء وجنون الانحراف المقصود، فمثلت أسمهان دور المرأة الشبقة والمحتالة جنسياً للوصول إلى المتعة والسلطة معاً، تماماً كما في الليالي، "ولم تزل تسمعني الغنج والشهيق في خلال البوس والتعنيق،

---

(١) ألف ليلة وليلتان، صـ١٩٧-١٩٨.

(٢) ألف ليلة وليلة، الجزء الثاني، صـ٢٢٢-٢٢٣.

(٣) ألف ليلة وليلة ،الجزء الأول،صـ٧٧.

(٤) ألف ليلة وليلتان، صـ١٦٨-١٦٩.

حتى صار صياحنا في الطريق، وحظينا بالسعادة والتوفيق. ثم نمنا إلى الصباح، وأردت أن أخرج، فإذا هي أقبلت علي ضاحكة وقالت هل تحسب أن دخول الحمام مثل خروجه؟.. إن هذه الدار التي أنت فيها ما تفتح إلا في كل سنة يوماً.. ولا يفتح بابنا من هذه السنة إلا بعد سنة.. ومكثت عندها وأنا أعمل صنعة الديك، آكل وأشرب وأنكح حتى مر علينا عام كامل"(١).

كما استخدم الجنس في بعض الروايات مجالاً لنقد المجتمع، الذي حوّل المرأة إلى جنس، والزواج إلى جنس، وكأن الله لم يقل ﴿ وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ﴾(٢)، فيكون ذم العلاقات الجنسية ونقدها والنظرة إلى المرأة هو نقد لمجتمع يشك في كل حركة تأتي بها المرأة، إنه وأد معاصر تتحول فيه الأنثى إلى مخلوق مشكوك في حركاته وسكناته، ففي رواية (رسمت خطاً في الرمال) لهاني الراهب تدرك شهرزاد أنها لم تنل ثقة الأهل والزوج بعد كل ما فعلت، ولم يتوانَ شهريار بوصفها بالخيانة قائلاً : "بعد مئات السنين من الإخلاص والوفاء تخرجين الآن بحثاً عن العبد مسعود ؟ تفوه على شرفك!"(٣).

إن تحول المرأة إلى مجرد جسد يمنح المتعة فيه غمط لحقوقها وهي الأم والأخت والزوجة، لذا فإن بقاءها ضمن هذا الإطار إشارة إلى تخلف المجتمع وسيطرة المنطق الذكوري الذي تغلغل في كيانه منذ القدم، فهو الذكر الذي لا يعيبه انغماسه في ملذات الجنس، لذلك نجد الرجل الشرقي يتباهى بتعدد علاقاته، ويعطي لنفسه الحق في التعامل مع المرأة بتزمت مغاير، من غير أن يكون مداناً في سلوكه. وتخلف المرأة دليل تخلف المجتمع وإن كان فيه تطور ظاهري ملموس، لأن المرأة ترغب في أن تكون بعيدة عن فكرة الجسد، فهي ترغب بأن تكون "امرأةً لا فرجاً -أجد رجلاً يعطيني حباً لا مضاجعةً-.. نحن سبايا نعيش في عصر الحريم والتكايا"(٤).

تخطى موضوع الجنس مسألة النقد الشخصي والاجتماعي، فأصبحت أمور الدولة السياسية والاقتصادية مضماراً خاضه الكاتب عن طريق موضوع الجنس، فالرجل الفاسد سياسياً لابد أن يخلف فساداً جنسياً وأخلاقياً، والدولة التي تخفق اقتصادياً يكون عمالها قد فسدوا جنسياً، بهذه الكيفية نقل الروائي مشكلات مجتمعه وفضح سلبياته، فالخليفة لا يهمه سوى الجنس، لذلك تجاهل أمور دولته مقابل تحقيق نزواته العاطفية، لأن افتراس المرأة هدفه، تُسخر لاقتنائها

---

(١) ألف ليلة وليلة ،الجزء الثاني ،ص٢٨.

(٢) سورة الروم، آية ٢١.

(٣) رسمت خطاً في الرمال، ص٦٦.

(٤) رسمت خطاً في الرمال، ص٦٩.

الطاقات، ويخطط لغوايتها وقتلها مخططو أمور الدولة، فبعد أن "ربض عل تلال جسدها.. ابتلعته حرارة الاغتصاب. أخذته العزة بالذكورة. توجهت قبضته بالمخرز إلى عنقها.. بعد ثلاث دقائق أخرى أعطى أوامره بدفنها دون غسيل أو صلاة"(١).

لم يكن تناول العامل الجنسي المجرد هدف الكاتب، فقد تكون للإنسان نزواته وحاجاته، لكن الروائي سلط الضوء على تصرفات الناس الجنسية بغية إضفاء انطباع ما عن هذه الشخصيات يوحي بالضياع والتخاذل، لذلك لم يقتصر النقد الجنسي على شخصية ذات شأن، بل يذم أحياناً عامة الناس والمجتمع بأسره، "الجنود لن يحاربوا.. هل هناك أحد يترك الحب ويذهب إلى الحرب؟"(٢)، وكيف لجندي أن يحارب ومن كان مسؤولاً عن وصوله إلى تلك الأرض على استعداد للتنازل عنها مقابل جواريه ونسائه، لذا قدَّم الخليفة للرئيس (فيكس) كلَّ ضيافة ممكنة، من طعام وشراب، وأرعبه أن الرئيس يطلب شيئاً ما يرغب بتحقيقه، أتكون الجواري؟، أم الفتيات اللواتي اختارهن بعناية؟، وعندما يعرف بأن الرئيس يريد النفط تتلاشى مخاوفه فيبتسم مبتهجاً، "قال المترجم: السيد فيكس سيقوم إلى المائدة بعد أن يوافق جلالة الخليفة على طلب منه، صاح الخليفة: طلبه مقبول! ما هو؟. في وهلة هلع مارق أيقن أن صاحب الفخامة طالب ولا ريب عدداً من قيانه.. وهو لا يمكنه أن يتخلى عن أيّ منهن. ألف سنة.. وهو يختارهن"(٣) ولكنه فوجئ بأن الرئيس "يريد.. وعداً ألا تعطوا للإنكليز ولا لغيرهم امتيازاً نفطياً.. فقط للأمريكيين.. حملت ابتسامة الخليفة تنهدة، وشيئاً من الراحة.."(٤).

كما استخدم الروائي السوري موضوع الجنس لكشف المجتمعات، فانحاز بعض الروائيين لمجتمع مقابل مجتمع آخر، مستخدمين موضوع الجنس لإظهار هذا التفضيل وتأكيده. يجعل الروائي نساء المدينة على استعداد للفساد والانحراف، فيما يجعل نساء الريف منهمكات يقاسين لتربية الأولاد، فيكون الجنس سلاحاً للاقتصاص من الآخر، ولا سيما أن الرجل الشرقي له أفكاره الذاتية في هذا الموضوع. وظَّف الكاتب الكثير من الأشكال التراثية في روايته بشكل يلعب فيه كل قول أو فعل دوراً في نقل فكرة الرواية التي تهتم بالأرض وحمايتها، فجمع الكاتب حيثيات الموضوع وحشد طاقات الرواية للتعبير عنها، فالوطن يحتاج إلى رجال تحميه وتبذل في سبيله الغالي

---

(١) رسمت خطاً في الرمال، صـ ١١٥-١١٦.
(٢) رسمت خطاً في الرمال، صـ ٧٦.
(٣) رسمت خطاً في الرمال، صـ ١١٩.
(٤) رسمت خطاً في الرمال، صـ ١١٩.

والنفيس، فإذا ما توقفت الرجال عن ذلك ضاع الوطن وخسر استقلاله ووحدته. وقد ساعد العامل الجنسي على التعبير عن هذا الصنف وكشفه، فيعبر خصاء العم حاتم في رواية (مدارات الشرق- الأشرعة) عن فقدان الرجل لقوته، وبالتالي إخفاق الوطن في تحقيق النصر: "حمدت نجومُ اللَّه على أنه قد عاد، لا يهم إن كان يمكن أن يرث عرجاً.. أما هو، فلم يسبق له أن رأى الموت قريباً منه أو قادراً عليه إلا هذه المرة.. إذ ذاك، اكتشف أن الرصاص لم يأت على مشيته وهمته فقط، بل على ذكورته أيضاً"(١)، وبذلك يكون الرمز الجنسي أداة تعبيرية عن حالات عدة في الرواية. ولم يقف الروائي السوري في توظيفه لعامل الجنس عند مسألة الرمز والتوظيف الجزئي، بل تعداه إلى مرحلة شمل العامل الجنسي الرواية كاملة، فتنطق الرواية بلغة جنسية واضحة يتخللها شبق الكلمات في تحدٍّ واضح للممنوع الجنسي، فكل شيء فيها ينطق بالجنس، سواء أكان لوظيفة تخدم الرواية أم لا.

صاغ خليل النعيمي روايته (الخلعاء) مستخدماً ألفاظاً جنسية بلا مناسبة، غايته التعبير عن حالات وأمراض اجتماعية بصياغة جنسية سادية، فكانت الرواية أشبه بوصف دقيق ومفصل لعلاقات جنسية ولمضاجعات سادية، لم يأبه الكاتب بأي كلمة ممنوعة أو عبارة محرمة، فيقول واصفاً لقاءً جنسياً "وكما حطت رأسها من قبل بين فخذي حطته الآن حطاً.. وأرسلت من أناملها العجيبة عبر جلد الخصيتين رسولاتٍ ملهوفة شبقية رجَّت البدن رجاً رجا"(٢). ولم تكن ألفاظ النعيمي تلك بعيدة عن مثيلاتها في الليالي، إذ تنثال الألفاظ الماجنة انثيالاً، إما للتعبير عن الجوع الجنسي، أو لمجرد التلاعب بألفاظ الجنس، "ووقعت على السرير وانسطحت على ظهرها، ورمتني على بطنها، ثم شهقت شهقة واتبعت الشهقة بغنجة، ثم كشفت الثوب حتى جعلته فوق نهودها"(٣).

يسترسل الروائي في الوصف، فيضفي الصفات الجنسية والشبقية على الجماد من حوله، فيتساوى عري المرأة مع عري قمة قاسيون، فيتعانق الإنسان والجماد لإشاعة جو من الرغبة والمتعة، بأسلوب يجعل الجماد من حولها ينطق بالشهوة، "النافذة تغمرني غمراً، لقد قادني من هنا ومن هذا الليل إلى هناك وإلى ذلك النهار وعلى قمة قاسيون العارية"(٤).

---

(١) سليمان، نبيل، مدارات الشرق – الأشرعة، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى١٩٩٠م، صـ٤٢٢.

(٢) النعيمي، خليل، الخلعاء، دار الثقافة الجديدة، طبعة خاصة١٩٩٠، القاهرة، صـ٦٤-٦٥.

(٣) ألف ليلة وليلة ،الجزء الثاني ،صـ ٢٨.

(٤) الخلعاء، صـ ٦٤.

هكذا عبرت صورة المرأة الشبقة بوضوح عن سلبيات تتعدى حدود الشخصية المعنية لتشمل المجتمع وسلبياته، وقد تحوَّلت بعض الصفات إلى صور نمطية لا تختلف صورتها بين رواية وأخرى، ولم يقتصر موضوع المرأة والجنس على الروايات والصور السابقة، بل تجاوزتها إلى أشكال اختلط فيها القديم بالمعاصر، في عملية تعرية للمجتمع في أكثر أموره حساسية وخصوصية.

ثالثاً: روايات استلهمت الأحلام والمغامرات:

ظهر تأثير ألف ليلة وليلة جلياً في مضمونات الرواية السورية، فانتشرت المغامرات والمصادفات لتصوغ الحدث الروائي بطريقة يغلب عليها طابع الإثارة، فتشعر بعبق الموروث بألوانه الصارخة ومفاجآته، ويمتزج الخيال بالحقيقة بهدف جذب انتباه القارئ ونيل رضاه الفني، ولم تكن المبالغات والمفاجآت مرتبطة بالحدث فقط، فقد ساهمت اللغة في نشر هذه المبالغات عن طريق التلاعب اللغوي.

إن عنصر التشويق من أهم العناصر التي استقاها الكاتب السوري من ألف ليلة، إذ تقف (شهرزاد) عند نقطة مشوقة جاذبة على أن تكملها في الليلة التالية، كما يؤدي الحلم دوراً في النقد والتنبؤ بما هو آتٍ، فتتداخل (الحكاية النائمة =الحلم) مع (الحكاية اليقظة) ليفكر المتلقي أي منهما المراد فهمه، حكاية اليقظة أم حكاية النوم؟، وهكذا توسلت الرواية بالحلم تارة وبالمغامرة وبالحيلة تارة أخرى للتعلق بأذيال ألف ليلة وليلة لتخلق نصاً تراثياً ذا خصوصية معاصرة.

إن المغامرات والأحلام فراغات يحيلها الكاتب إلى مخيلة القارئ، يضيف إليها ما يشاء لتؤدي دوراً ثانوياً يعزز فهمنا للحدث الأساس، إضافة إلى كونها من خصائص تحركات البطل الشعبي، لأن مخاطبة القارئ في أحلامه ومخاوفه مغامرة تحتاج إلى تقنية مخاتلة تحسن توظيفها، ومن دون ذلك قد تفشل الرواية وتتحول إلى مجرد حكايات بطولية ترفيهية، فتتحول مغامرات السندباد العظيمة وما تحمله من دلالات وخبرات إلى مجرد قصص للتسلية، مبتعدين بذلك عن روح ألف ليلة وليلة التي سعت إلى التحرر من وطأة الواقع، مخاطبة الروح الفطرية للإنسان، حيث النقاء والصفاء، وهما أقصى درجات المتعة لدى الإنسان، فليس عجيباً أن يبيع الملك عرشه مقابل حكاية عجيبة، ويتخلى شهريار عن متعة الانتقام والقتل مقابل متعة الحكاية، وقد أدرك الروائي السوري هذه الحقيقة، لذا احتوت معظم الروايات السورية الأحلام والمغامرات البسيطة، وقد أدت في بعض الروايات دوراً نقدياً توضيحياً يخدم رؤية الرواية وأفعال شخصياتها، في حين كانت في

روايات أخرى مختصرة تسير الرواية على نهجها، فيصبح الحلم كاشفاً للحوادث القادمة وناقداً لبعضها. ومن الروايات التي سارت على خطا الحلم رواية (الدوامة) لقمر كيلاني، فتبدأ الرواية بحلم تقصه (هنية) والدة (سامية)، ثم تترجم حوادث الرواية وشخصيَّاتها حيثيات الحلم، فأصبحت الدوامة في الحلم حقيقة تعاني منها الشخصيات، بل أصبحت عنواناً يترجم مصادر الرواية، فقد تفقهت شخصيات الرواية بدلالات الأحلام ودورها في المجتمع الروائي، فتقرأ (سامية) كتب تفسير الأحلام استجابة لرغبة والدتها التي تمثل رغبة المجتمع في تعاطي الأحلام والاستفادة من معطياتها ، وتنساق الشخصيات والروائي لرغبات المجتمع في قراءة نصوص قريبة من تفكيره، "فكانت تقرأ كتاباً لـ(فرويد)، ثم أجبرتها والدتها على فتح كتاب تفسير الأحلام لأن الأم تؤمن بالأحلام إيماناً عميقاً "(١).

تؤكد الأحلام حقيقة أن ما جرى بالأمس يعيد نفسه اليوم، فحوادث التاريخ متكررة، وتؤكد (سامية) ذلك في كتاب الأحلام،.. "قوماً سخط الله عليهم لذلهم واستكانتهم فأرسل عليهم زوابع أحرقت الأخضر قبل اليابس.. لأنهم كفروا بالمعبود وعاث في ضميرهم الدود"(٢). ثم تكمل الرواية سيرها بهذه الطريقة، فتتذكر سامية نبوءة والدتها كلما وقعت في حيرة، فالحلم يمثل خط سير الحوادث، وكاشف حقيقتها المستقبلية. وقد يلجأ الكاتب، أحياناً، إلى تقسيم روايته إلى أحلام، فيكون لكل حلم عنوان يفصح عما يليه من حوادث، ووسيلة للكاتب يهيم خلالها في عالم الخيال معبراً عن أفكاره الفلسفية وأطروحاته النفسية، كما في رواية (السبع الأشهب)، فسمَّى الكاتب بعض أجزاء روايته باسم الأحلام كـ "موانئ الأحلام، حلم الواحات المنسية، الحلم المجنون"(٣)، فتنقل كل لوحة حادثة حصلت مع شخصية من شخصيات الرواية.

استخدم (السباعي) الحلم كلوحة قصصية تحكي أموراً مضت أو تتنبأ بحوادث تقع بعد حين، وقد يقسم الحلم الواحد إلى لوحات عدة يجمعها عنوان واحد كـ(الواحات المنسية)، فتتكرر عدة مرات في الرواية (٤)، وقد صرح بوظيفة الحلم في كشف بعض جوانب الرواية، "ما أروع توظيف هذا الحلم الذي تغلغل في تضاعيف الحدث، إنه حلم حقيقي.."(٥).

---

(١) كيلاني، قمر، الدوامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٨٣، دمشق، صـ٢٢.

(٢) الدوامة، صـ٣٠.

(٣) السبع الأشهب، صـ-١٢٣-١٣٥-١٥٦-١٨٦.

(٤) السبع الأشهب، صـ١٣٥-١٥٦-١٨٨-٢١١.

(٥) السبع الأشهب، صـ٥٧.

حمل الحلم في الرواية السورية معنىً كـ(البشرى) في القرآن (بشرى خير وبشرى عذاب)، لذا كان عالم الأحلام في الرواية محكوماً بتحقيق السعادة أو تكريس الإخفاق، فتعبر كل شخصية من خلاله عن مكنوناتها الداخلية الممنوعة، كما ترمز الأحلام إلى القلق والتوتر، فالكوابيس المسببة للقلق على المستوى الفردي تمهد الطريق لكوابيس على المستوى الجماعي، فتقدم الأحلام شرحاً لظلم وقهر تعانيه شخصيات الرواية، ففي رواية (بيروت ٧٥) لغادة السمان تتحول الأحلام إلى نبوءات مزعجة تفصح عن مستقبل غامض ومحزن لشخصيات الرواية، تبدأ الرواية بمقدمات وأحاديث تأخذ طابع النبوءات، ثم تبدأ أزمة الشخصيات بحلم مرعب لشخصية تسكن في (فندق العسل)، وهنا تقوي التسميات المفارقة بين القلق والعسل، فترمز إلى تحول ربيع الحياة في بيروت إلى ضجيج، و تحلم الشخصية "بصليب مصنوع من أنابيب المياه ومواسيرها الصدئة، وكنت مربوطاً إليه بأذناب الفئران والنيران تشتعل حولي"(١). نقلت غادة السمان أحاسيس الشخصيات وقلقها النفسي بطريقة قريبة من تفسير الأحلام، لأنها تتحدث عن قلق نفسي لا يمكن فهمه إلا بمخاطبة روح الإنسان وداخله، فيتعمق الإحساس بالمأساة، وهكذا عكفت بقية الشخصيات على الأحلام لتعبر عن ذاتها ومخاوفها.

و لم تكن الشخصيات القلقة الوحيدة في تعاطي الأحلام والتذرع بها، بل انجرفت إلى تيار الأحلام شخصيات أخرى عُرفت بالمرح واللامبالاة، شخصيات اعتادت الطرب والمتعة، فيحلم (فرج) بأنه يسيرعلى أرض صخرية "ثم فجأة تتحول الأرض تحت قدميّ إلى رمال سائبة.. وكل ما حولي خواء.. ما عدا لافتة طريق عليها اسم بيروت... وأصرخ.. وأصرخ"(٢). ثم تتوالى الكوابيس في الرواية لتؤلف سيمفونية مؤلمة نستطلع من خلاها واقع الشخصيات المأساوي، متفاعلين مع معاناتها من جهة، ومتفهمين طبيعة حوادث الرواية من جهة ثانية. وقد تكون الأحلام محرضاً على متابعة حوادث الشخصية الروائية، ففي غمرة اندماجنا مع شخصية ما ينبهنا الكاتب على مصيرها، فنبدأ بمحاكمة مواقفها بوحي من هذا الطالع، فيخلصنا الكاتب من سلطة الانبهار بها لمحاكمة أفعالها بصورة محايدة بعيداً عن مشاعر الإعجاب وتقديس الماضي، لذلك قام الكاتب في رواية (رحلة عذاب) بدس الحلم الأسود في بداية إعجابنا بشخصية ابن عمار الشاعر الوزير، فأصبحنا ننتظر موته في الرواية كما انتظره هو في حياته عندما رأى صديقه المعتمد يقتله "بفأسه المذهبة التي أهداها له أحد قادة النصارى، فصرخ ابن عمار صرخة مدوية:

---

(١) بيروت ٧٥، صـ٢١.

(٢) بيروت ٧٥، صـ٩٢.

- آه لقد قتلتني يا صديقي...

وما كاد يطبق جفنيه حتى تسلل الشبح المرعب مشهراً فأسه مردداً:

- خذها قاضية من يد المعتمد...وهب واقفاً ، والشبح يكرر على سمعه: لا تغتر يا مسكين، إني سأقتلك ولو بعد حين"(١). ولم يكن ثمة دليل على نهاية مأساوية لابن عمار غير ما يوحيه هذا الحلم، فكل معطيات حياته تشير إلى صعود نجمه بتولي صديقه المعتمد زمام الأمور، لكن الكاتب استغل الحلم ليبعدنا عن الانجراف وراء إعجابنا بابن عمار وبتاريخنا، وليقدم لنا تشويق الليالي بانتظارنا لحكاية الغد لنرى أيتحقق الحلم أم لا؟ لذا يذكرنا الكاتب في كل مرة نرى فيها ابن عمار بطلاً ومقرباً من المعتمد بذلك الحلم الذي جعله كابوساً في حياة ابن عمار، ومحاكمة معاصرة لأفعاله كجزء من أفعال حكام ضيعوا بلاد الأندلس، حين كانوا يخططون لمعاركهم ويفرحون بانتصاراتهم في حين يذيقون شعبهم الويل، هكذا عرض لنا (الراشد) الصورة عندما بدأ رجال ابن عمار - الشاعر الكبير والوزير المتنفذ في مخيلتنا التاريخية- يجمعون الضرائب من قوت الناس، سارقين وقاتلين، فيعيدنا مرة ثانية إلى الحلم المشؤوم ليعري ابن عمار وقادة عصره الذين ضيعوا البلاد وتعاونوا مع الأجنبي ضد بعضهم بعضاً، فيصرخ أبو مروان في وجه الجباة، فليمت ابن عمار "مهشماً بفأس الفونسو حليفه وبيد المعتمد الذي... واخترق الصفوف الفقيه أبو سعيد وأحاط به المتظاهرون فوقف خطيباً وقال : ألى متى تمصون دماءنا – نحن أبناء الأندلس-؟

يا أولاد الأفاعي : أعطاكم الله السلطة فلم تحسنوا استخدامها...

لا نرى منكم أحداً في المساجد، بينما تشكوكم شوارع المدن وأنتم تعتدون على أملاك الناس وأعراضهم... يا ابن عمار... سيأتي اليوم الذي تموت فيه تحت نعال سيدك المعتمد"(٢)، فكانت نبوءة الفقيه ثالثة الأثافي كهانة كما قال ابن عمار، كما كانت طريقة أخرجنا من خلالها الكاتب من غفلة تقديس الماضي وشخصياته إلى النظر إلى أفعالهم، فلا يستقيم تمجيدنا لانتصاراتهم مع معلومات التاريخ عن تضييعهم للبلاد وتحولهم إلى أدوات قتل بيد الأسبان، ثم تتحقق النبوءة في نهاية الرواية و ينهال المعتمد "بالفأس على رأس وزيره الأثير"(٣)، فكانت حكاية الحلم أداة تشويق نتابع من خلالها أحداث الرواية، كما كانت أداة نقد وتعرية حاكم فيها الكاتب شخصياته التاريخية.

(١) رحلة عذاب صـ٥٦.
(٢) رحلة عذاب صـ١٢٥.
(٣) رحلة عذاب صـ١٩٩ .

بهذه الطريقة استفاد الروائي السوري من كتاب ألف ليلة في بحثه الدائم عن المرح، "فالكتاب بجملته بحث عن السعادة، والكثير مما فيه من ضرب الحوادث الحلمية، تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة.."[١]، كما نجد للمغامرات - وهي جزء من تراث ألف ليلة - نصيباً في الرواية السورية، تساعد الشخصية في الانتقال من حدث لآخر، فتمنح الرواية مناسبة لحوادث جديدة في أماكن وأزمنة جديدة، وقد تفسح المجال للشخصية للتخلص من موقف مهلك تتعرض له.

يختلق الكاتب المغامرات لخدمة الحدث الروائي كي تتابع حوادث الرواية سيرها وتنتقل بين الأمكنة بيسر، أو لإضفاء صفات خارقة على شخصية روائية تؤهلها لعمل خارق تقوم به لمساعدة شخصيات أخرى، فمغامرات علاء الدين لها نصيب وافر في الرواية السورية، إذ توحي مغامراته التراثية بالقدرة على الفعل في الحياة المعاصرة المثقلة بالهموم والعقبات.

وظَّف حيدر حيدر في روايته (حقل أرجوان) ملامح من مغامرات علاء الدين، ليضفي على شخصية (نافذ علان) لباساً تراثياً ينتقل به بين حوادث الرواية من دون أن نشعر بغرابة أفعاله واستحالتها لارتباطها بألف ليلة وليلة، وأكد حيدر حيدر توازي أفعال البطل ومغامراته مع مغامرات علاء الدين، فجعله يصرّح بأنه أقرب إلى شخصية علاء الدين وأفعاله منه إلى الشخصية الروائية المعاصرة، "كان ينبغي أن تسميني أمي علاء الدين بدلاً من نافذ علان، وكان على علاء الدين هذا أن يطلب يد حبيبته من والدها فيقول له: إذا أحضرت لحبيبتك حليب البلابل من جزر واق واق تكن لك... كان عليه أن يجتاز المخاطر.. والدروب الثلاث.. درب الحريق، ودرب الغريق، ودرب السد.. لقد كنت واقعاً في شباك هذه الأسطورة وفي مخاطر دروبها القاتلة"[٢].

صاغ حيدر حيدر الحوادث لتعالج الدروب الثلاثة السابقة (الحريق = اليهود، درب الغريق = أهلي، درب السد = العرب)[٣]، فكانت أفعال الشخصيات ضرباً من المغامرات التراثية، كمغامرات (علاء الدين)، فأضاف الروائي السوري إلى عالمه الواقعي مسحة شعبية وأسطورية، محافظاً على مسافة واحدة بين التراث وحاجات الواقع.

لم تكن الرواية السابقة الوحيدة في استلهام ألف ليلة، فقد كان لتجليات هذا السفر العظيم

---

(١) الموسوي، محسن، الرواية العربية، النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، الطبعة الثانية١٩٨٨م، بيروت، صـ٢٧.

(٢) حيدر، حيدر، حقل أرجوان، ورد للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة٢٠٠٠م، دمشق-سورية، صـ٦٦.

(٣) حقل أرجوان، صـ٦٦.

أثر في روايات أخرى نذكر منها: (المخطوفون) لعبد الكريم ناصيف[1]، (إنانة والنهر) لحليم بركات[2]، (طائر الأيام العجيبة) لخيري الذهبي[3].

تكشفت في جولتنا بين الروايات السورية، المتعلقة بأذيال الليالي العربية حباً واستفادة، عرا العلاقة الوثيقة بين نصوص الرواية بوصفها نصوصاً باحثة عن التميز وإثبات الذات، ونصوص الليالي بوصفها نصوصاً مرنة تقوي النصوص المتناصة معها شكلاً ومضموناً، فجاءت هذه العلاقة لتضع لبنة في بناء التأصيل الروائي، ولم تتوقف تأثيراتها عند حدود الأهداف الجادة، بل تجاوزتها إلى أفق من التسلية والمتعة يقرب النص الروائي من الذوق العام للقارىء الذي يؤمن بفكرة الأدب لأجل الحياة وليس لأجل الأدب، فعايشنا أحداثاً وشخصت أبصارنا لمغامرات وانتصارات بثت في نفوسنا رونق الحياة.

---

(١) ناصيف، عبد الكريم، المخطوفون، دار حطين، دمشق، ١٩٩١.

(٢) بركات، حليم، إنانة والنهر، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

(٣) الذهبي، خيري، طائر الأيام العجيبة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.

الرواية السورية والتراث
إشكالية التجنيس

الجنس الأدبي "وهمية الحدود":

يستلزم البحث في حدود جنس أدبي ما ملكةً فكرية ونقدية ومعرفية واسعة لا ندَّعيها، ولكن تضطرنا إلى الخوض في هذه المعمعة ضروراتٌ منهجية ومعرفية لوضع صوى على الطريق تستهدي بها الدراسات المعنية بهذا الفن النثري – وهنا نعني الرواية – الذي يشكل تجنيسه مؤرقاً للكثير من دارسيه وكاتبيه على حد سواء.

إن محاولة تجنيس الأعمال الأدبية والفنية، وتبيان حدودها الفارقة والمشتركة مع الأجناس الأخرى، تتطلب النظر إلى ما يجاور الجنس الأدبي المراد تقعيده من أجناس، وتقري حدودها وإظهار ما تشترك به مع هذا النوع الأدبي وما تختلف به عنه وتمتاز به منه، فقد اشتغل الكثير من الباحثين في هذا المجال وبذلوا جهوداً كبيرة في محاولاتهم لفصل الأجناس الأدبية وإيضاح حدودها الفارقة والمميزة، كالتفريق بين الأسطورة والملحمة، والأسطورة والخرافة، والقصة والحكاية، والقصة والرواية – وإن على استحياء.. إلخ.

بقيت الرواية – بطبيعتها المتأبية على التقنين – عصية حروناً لا تنصاع للمحاولات العديدة لتقعيدها، فقد تداخلت مع أجناس أدبية قريبة كالشعر والقصة والسيرة الشعبية والمقامة والحكاية، فنلحظ ميل الكثير من الروايات –إن لم يكن كلها– إلى استخدام اللغة الشعرية بكثافتها وإيحائها ورمزها للتعبير عن موضوعاتها وصوغ حواراتها وفضح مكنونات شخصياتها، وتماهت كثيراً مع القصة حتى أشكل على كثير من النقاد المختصين التمييز بين القصة والرواية، وهذا ما عرضنا له في حديثنا عن مفهوم الرواية، فالفوضى العارمة التي اتسمت بها الدراسات النقدية في تمييزها بين الرواية والقصة، والغموض الذي لف المفهوم في أذهان الدارسين، جعل من الصعوبة بمكان "تمييز استخدامات مصطلح القصة في بعض الظروف عن استخدامات

مصطلح الحكاية أو الرواية"[1]. تراسلت الرواية مع السيرة الشعبية في بنائها للأحداث والشخصيات وامتداداتها الواقعية والخيالية في آن معاً، والتبست بالمقامة حين استخدمت الحديث كوسيلة لتقديم المضمون الروائي وجعلت لها راوياً رئيسياً حاملاً للسرد ومقدماً له على طريقة الراوي في مقامات الهمذاني والحريري، كما استلهمت من تقنيات الحكي في ألف ليلة وليلة وأغرقت في الاستفادة من فنياتها الحكائية العديدة، كالاعتماد على دائرية الحدث الحكائي، وثنائية الراوي والمروي له (شهرزاد وشهريار)، وطريقة تقسيم الحكايات على نحو مثير لانتباه المتلقي داخل النص وخارجه.

لذا نخوض هذا البحث في إشكالية التجنيس التي صاحبت الرواية المتماهية مع التراث والمستلهمة لعناصره ومكوناته وأيدينا على قلوبنا حذر الإخفاق، واللهَ نسألُ التوفيقَ.

الرواية.. واستحالة القبض على الحدود:

للجنس الروائي تاريخ متطاول تعرض خلاله إلى تبدلات عظيمة بلغت أوجها في القرن العشرين، إذ اعتلت الرواية هرم الأجناس النثرية، ولا نبالغ إذا قلنا إنها صارت سيدة تلك الأنواع، وهذا بفضل حيويتها وتجددها وقدرتها على ابتكار حلل جديدة تمنحها حياةً أطولَ، وقد كثر الكلام حول هذه النقطة، ولا داعي لبسطه كاملاً، لكن يكفينا أن نلقي نظرة على الواقع الأدبي العالمي لنتبصر مكانة الرواية السامية بين الأنواع الأدبية، فانفتاح الشكل الروائي على باقي الأشكال الأدبية الأخرى، كالسيرة الشعبية، والرسالة، والحكاية، والمقامة، وغيرها، أسهم في "زيادة الجدل حول إشكالية النوع الروائي، في حين وجد الروائيون والنقاد الجدد في مرونة الشكل الروائي عنصر الثبات الوحيد الذي أنقذها من غوائل الزوال"[2]. طرح التنوع في مستويات الخطاب والأسلوب الشكلي الروائي إشكاليات جديدة لا بد من التفكير في نتائجها، فالرواية تنهل من مشارب عدة ترفدها جميعاً بأنساغ الحياة، وتُنوِّع من أوجه تشكلها كنوع أدبي منفلت من التقييد والتقنين والقولبة، "فلا غضاضة إذاً أن تتسم الرواية بالطابع الاحتمالي الذي يسمح بانضواء توليفات نوعية من الأسطورة والشعر الغنائي والملحمة والدراما فيها فضلاً عن التوليفات الأخرى المحتملة"[3]، فهل يحق لنا أن نتساءل إذا ما كان انفتاح الرواية على الأجناس الأخرى بلا

(١) جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة ، غسّان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، صـ ٩١.

(٢) صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات، عمان- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، صـ٢٢.

(٣) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، صـ٨.

ضوابط قد أفقدها نفسها وماهيتها، أم أنها على الرغم من تعدد روافدها حافظت على خصائصها المميزة عن باقي الأنواع الأدبية، كالشعر والقصة والملحمة والدراما والسيرة والحكاية، وسخرت كل تلك الأنواع للحفاظ على بقائها واستمراريتها؟.

لقد كانت مرونة الشكل الروائي وقابليته للتجديد والانفتاح والاستفادة من تقنيات السرد والبناء في الأنواع الأدبية الأخرى مسوغاً نعدّه كافياً لميل الكثير من الروائيين نحو العدول عن طرائق الكتابة الروائية التقليدية ونهجهم سبيل التجريب في كتاباتهم الروائية، وكثيراً ما كان النجاح حليفهم في ذلك، ومن هؤلاء نذكر: وليد إخلاصي، نادر السباعي، هاني الراهب، وغيرهم.

أحاديث أبي الفرج الطبيب ومعضلة الانتماء:

يسلك محمد صالح الأصيل في أحاديثه سبيلاً جديداً على الرواية السورية يختص بها نفسه، فبعد (حدث أبو الفرج الطبيب) التي كانت علامة فارقة في مسيرة الكتابة الروائية المستلهمة للتراث، نجد أحاديثه تتوالى ومنها: (وعاد أبو الفرج)، و(أبو الفرج كحالاً)، واللافت في هذه الأعمال جميعها أنها لم تحمل أية صفة تجنيسية مما يسِمُ به الكتَّاب مؤلفاتهم عادةً مثل: قصة، رواية، مسرحية، شعر، خلا آخرها وهو (أبو الفرج كحالاً) الذي تضمن أسفل غلافه كلمة (أحاديث)، وهذه الكلمة لا تعني انضواء الكتاب تحت نوع أدبي معين، بقدر ما تعبر عن الحيرة التي تنتاب المؤلف والقارئ معاً حين يطلعان على محتواه، ولا غرابة إذا قلنا إن هذه الحيرة امتدت لتبلغ المختصين في مجال الأدب في نسبة هذا الكتاب إلى نوع أدبي معين، وقد كشف النقاب عن هذا الأديب حسن حميد في تقديمه لـ(حدث أبو الفرج الطبيب): "إن هذه النصوص ليست رواية، ولا قصة، ولا حوارات خارجية أو داخلية، كما أنها ليست شعراً، وإنما هي نصوص تتجسد فيها ماهيات هذه الفنون كلها"(١).

فإذا ما كانت نصوص الأحاديث تستعصي في تحديد نوعها على أديب كبير كحسن حميد، فلنتصورْ كيف ستكون حال القارئ من غير أهل الأدب.

لا يقتصر التردد في تحديد الجنس الأدبي الذي تنضوي تحته الأحاديث على ما جاء في (حدَّث أبو الفرج الطبيب)، بل تتجاوزه إلى المؤلفات الأخرى للأصيل كـ(وعاد أبو الفرج) الذي يصرح حسن حميد في تقديمه له بقوله: "وهذا الكتاب كذلك، فللوهلة الأولى يظن المرء أنه كتاب

(١) محمد صالح الأصيل، حدث أبو الفرج الطبيب، الطبعة الأولى،٢٠٠٠، دمشق، د.ن، صـ١٢.

قصصي وقد احتشدت فيه الأحداث والأخبار والأقوال والمرويات، لكنه حين يشرع في سبر معانيه ومبانيه يرى رأياً آخر، فيظن أنه كتاب تراثي يرجع صدى كتابات هؤلاء الأفذاذ الخوالد الذين كتبوا (البيان والتبيين) و (الإمتاع والمؤانسة) و (أحاديث الخلان ومسارات الإخوان).. ثم حين يتعمق في القراءة أكثر يظن أن الكتاب ليس سوى مدونة عرفانية تبحث في المحجوبات والنائيات الذاهبات في الأسرار العميقة"(١).

يطرح حسن حميد فرضيات وخيارات عدة يمكن للأحاديث أن تنتمي إليها جميعاً في الآن نفسه، فمن كتب الأدب إلى كتب التصوف والعرفان وغيرها من أمَّات الكتب تنهل الأحاديث من معينها، فجاءت خليطاً عجيباً يصعب فصلها، بل إن مجرد محاولة فصل مكوناتها قد تؤدي إلى تشويهها والانتقاص من جماليات تآلفها وتكاملها، وفي النهاية يخلص حسن حميد إلى نتيجة تزيد من حيرة القارئ وإرباكه أمام هذه النصوص: "وحين يضعه المرء جانباً ويفكر فيه يشعر أنه كتابٌ عصيٌّ على التجنيس والتصنيف"(٢).

وإذا ما أردنا اختبار صدق هذه المقولة حقاً، علينا أن نترك الوجل جانباً ونمضي محاولين استنطاق النصوص من أجل البحث عن فضاء نوعي تجنيسي ننسبها إليه، والاحتمالات أمامنا كثيرة، ولكلٍّ منها نصيبه من الصحة والخطل، وعلى الله الاتِّكال.

شعرية أحاديث أبي الفرج:

آثر المؤلف في سلسلة أبي الفرج أن يراعي تقسيم مادتها إلى أحاديث تتباين في طولها، وتختلف تفاصيل حكاياتها، يجمعها خيط مستمر من أولها إلى آخرها وهو صلتها بأبي الفرج في حال من الأحوال، ومسحة من هموم أبي الفرج وأحزانه تصطبغ بها الأحاديث في أجزائها الثلاثة، إلى جانب ذلك النفس الشاعري الرائق الذي نسج به المؤلف لغته في الأحاديث كلها.

لكن المشكلة التي نحن بصددها الآن هي إشكالية انتماء هذه النصوص إلى الرواية أو القصة أو المقامة أو الشعر أو غير ذلك، فهذه النصوص تنوس بين تلك الأجناس وتميل إليها جميعاً في جوانب وتفترق عنها في جوانب، فلغة الأحاديث في كثير من الأحيان تأتي لغة شعرية صرفاً لا تقل عما هو مطروح في دواوين شعراء اليوم، ومن (حديث واحة) نقتبس:

---

(١) محمد صالح الأصيل، وعاد أبو الفرج، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، الشام، د.ن، صـ٢٣.

(٢) وعاد أبو الفرج، صـ٢٣.

"من أين آتي لقدمي بدربٍ، وكل الدروب توصل إليها...
لقد كنت أراها في ابتسامات الصبايا منقوشة...
وعيناها الخضراوان في كل مكان كتعويذة مطبوعة...
في عيون الأطفال أراها تسكن..
ومن بين شفاه العجائز حين يصلين تخرج..
من أوراق الشجر...
من قطرات المطر...
من عمامتي...
من خيطان ردائي... كانت تنبع..
فأين أذهب، وكلما هربت منها تراني إليها أهرب.."(١).

أمام هذه اللغة يقف الشعر لينحني، فهل لنا بعد هذا أن نتساءل إن كان ما أورده الكاتب ليس من الشعر بشيء؟!.

الجمل معبرة موحية، والرمز الشفاف يحضر بقوة، والكثافة اللفظية تسمو باللغة إلى أعالي مراتب الشعرية، بله الاستعارات، وعجائب التقديم والتأخير، والموسيقى الهادئة التي تنساب بين تقاطيع الكلم، وانزياحات لا نهائية لمدلولات الملفوظ، وهذا غيض من فيوضات أبي الفرج.

على هذا المنوال يذهب الكاتب في طرح رؤاه بهذه اللغة الحبلى بالرمز، المتسمة بالكثافة، التي تمتلك الكثير من المؤهلات التي تدفعها دفعاً إلى عالم الشعر.

لكن، هل يكفي ذلك لنقول إن هذه الأحاديث ما هي إلا شعر منثور في كلام أبي الفرج؟، لا، فهناك الكثير مما يمنعنا الذهـاب بعيداً في هذا الرأي، وأول ذلك أن هـذه النصوص وإن ارتقت بلغتها إلى درجة الشعرية، إلا أنها أبقت على مساحة آمنة تفصلها عن دائرة الشعر، تتمثل هذه المسافة في طبيعة الحوارات الدائرة وافتتاحية الأحاديث التي تذكرنا غالباً بنصوص المقامة، ففي بداية كل حديث هناك نقل عن راوٍ يحمل إلينا أحاديث أبي الفرج: "حدثنا يحيى بن سليمان قال لقيت أبا الفرج الطبيب في سفر لي إلى خراسان فقلت له: هل لي ببعض الحكمة؟!"(٢)، بهذا لا

(١) حدث أبو الفرج الطبيب، صـ٩٤.
(٢) حدّث أبو الفرج الطبيب، صـ٣٥.

يمكن لنا أن ننكر تنوع مستويات التعبير في النصوص، فهي ترتقي أحياناً إلى درجة عاليةِ البلاغة، في حين لا تتجاوز أحياناً لغة الحديث العادي الذي يخلو من الانزياحات الكبيرة، ونص الحديث السابق واضح الدلالة على ذلك، وهذا يدفعنا إلى ترك البحث في احتمال انتماء هذه النصوص إلى الشعر على مستوى النوع أو الجنس الأدبي، مع الإصرار على إثبات شعريتها على مستوى الكلمة والجملة والسياق الدال، وقد تشكلت لدينا الرغبة الصادقة بالبحث عن بدائل للشعر كجنس أدبي يمكن أن تنضوي تحته نصوص الأحاديث، وهنا تطرح المقامة نفسها بقوة بديلاً للشعر، فهل من الجائز القول بانتماء هذه النصوص إلى المقامة؟، وما المانع من ذلك؟.

لا بد لنا إذا أردنا الإجابة عن هذه الأسئلة من أن نتعرض لفن المقامة وخصائصه المميزة، ومن ثم نعرض عليها نصوص الأحاديث ونرى إن كانت تنطبق عليها حقاً شروط المقامة وخصائصها.

البنيات الحكائية بين المقامة والأحاديث

دوائر الرواية وتعدد الرواة:

المقامة فن نثري أصيل، وغالباً ما تبتدئ بعبارات افتتاحية توحي بنقل الخبر عن راوية مثل: حدثنا، حدّث، أخبرنا، قال، روى، وغيرها من العبارات التي تفيد نقل الخبر، ويكون الخبر منقولاً عن راوية عاين الخبر أو سمعه وهو (الراوية)، يروي ما وصله من أخبار البطل الرئيسي في المقامة، "وفي أغلب المقامات يشارك الراوي في الفعل باعتباره شخصية، إذاً فهو يروي ما عاينه وعاشه"[(١)]، فيكون دور الراوية وسيطاً بين البطل والمتلقي، ومن خلاله نتعرف على تفاصيل الخبر من الوجهة التي يرويها فحسب، وعندما نطالع (حديث الضوء حين يصلي) : "قال نزار العذري: سألت أبا الفرج الطبيب وقلت: يا أبا الفرج نحن بني عذرة نتيَّم بالنساء ونقول فيهن حلو الكلام، فكيف تحب واحة؟!.. قال: حين أراها.. تسري في كياني رعشة جميلة تسربل روحي بالموسيقى فتحيل لحظتي إلى مزرعة يصلي على ترابها الضوء والعبير..

قال نزار العذري: يا له من إيجاز معجز"[(٢)].

نجد في هذا الحديث القصير نسبياً أن الحديث ابتدأ بلفظ (قال)، والراوية هو (نزار

(١) عبد الفتاح كيليطو، المقامات "السرد والأنساق الثقافية"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٣، صـ١٧.

(٢) حدّث أبو الفرج الطبيب، صـ ٦٧-٦٨.

العذري) يؤدي دور المحرض على الحكي، فلولا سؤاله لما كان الحديث، وهو مستبد في روايته حديثَه مع أبي الفرج، فلا نعرف من تفاصيل الخبر إلا ما أراد الراوية (نزار) أن يطلعنا عليه ومن الجهة التي أراد، فنحن هنا محكومون بالنظر إلى الحديث من الوجهة التي يراها الراوية، وهذا من سمات ووظائف الراوية في المقامة.

ومما يلاحظ على هذا الحديث اعتماده دائرةَ روايةٍ واحدةً، فالحديث ينقله راوٍ واحد يشارك في الحوار، في حين قد تعتمد بعض الأحاديث على غير دائرةِ روايةٍ، وفيها يكون الخبر منقولاً عن ناقل عن ناقل للخبر، كما في (حديث عبد الحق): "حدثنا عامر الهذلي قال: أخبرنا "تأبط خيراً" أنه كان في الربع رجل يدعى عبد الحق ويكنى بأبي وضاح"(٢)، يأتي هذا الخبر عبر دائرتي روايةٍ (في الظاهر)، الراوي في إحداها هو (عامر الهذلي)، وفي الأخرى (تأبط خيراً)، وهناك دائرة ثالثة لكنها تبدو خفيةً غير واضحة يكون الراوي فيها هو المؤلف، ففي عبارة: (حدثنا عامر الهذلي قال) هناك في الظاهر راوية واحد هو عامر الهذلي، بينما في الواقع هناك راوية ثانٍ غير مصرح به وهو من نقل إلينا الخبر عن عامر الهذلي، وهو المؤلف، تضميناً كان أم صريحاً، وهذا يعكس تنوع دوائر نقل الخبر وتعدد الرواة في الأحاديث.

امتداد المتن السردي للوحدة القصصية:

تختلف المقامات فيما بينها في الطول، لكنها في غالبيتها تأتي في نحو خمس صفحات، قد تزيد قليلاً أو تنقص قليلاً، وهذا ما نجده في أحاديث أبي الفرج، فلو نظرنا مثلاً إلى الأحاديث الموجودة في كتاب (أبو الفرج كحالاً) لوجدناها متوزعة كالتالي:

الحـــديـث	عدد الصفحات
حديث سحر العيون الأول	٥ صفحات
حديث سحر العيون الثاني	٦ صفحات
حديث سحر العيون الثالث	٥ صفحات
حديث سحر العيون الرابع	١٢ صفحة
حديث الدمع الأول	٨ صفحات
حديث الدمع الثاني	٦ صفحات
حديث الدمع الثالث	٩ صفحات

(١) وعاد أبو الفرج، صـ ٨٩.

حديث مجلس الوالي	٢٢ صفحة
حديث الحواجب	٤ صفحات
حديث الألوان	٣ صفحات
حديث قراءة العيون	٥ صفحات
حديث الطب	٥ صفحات
حديث ثلاثة الرهط	٤ صفحات
حديث نعمة البصر	٧ صفحات

من خلال الجدول السابق نتبين أن الأحاديث في عدد صفحاتها تقارب إلى حد كبير طول المقامات، لكن الفرق بين الأحاديث والمقامة أن كل مقامة تشكل وحدة قصصية مستقلة بنفسها استقلالاً تاماً عن كل ما يجاورها من المقامات، في حين لا نجد الأمر نفسه في الأحاديث التي تربط فيما بينها روابط متعددة سنتعرض لها لاحقاً، وهذا يدعونا أيضاً إلى النظر في مدى قدرتها على إثبات انتمائها الحقيقي إلى فن المقامات، من خلال النظر في خصائصها الداخلية الأخرى.

النسيج اللغوي بين المقامة والأحاديث:

أما بالنسبة إلى لغة المقامة فهي كما يراها عبد الملك مرتاض: "لغة متينة أنيقة أحياناً، وغريبة ثقيلة أحياناً أخرى.. إن ألفاظ المقامة وتعابيرها كانت تمثل اللغة العامة عند المثقفين على عهدهم بوجه عام.. فلا مناص من الاعتراف بأن هذه اللغة كانت أقرب جداً إلى إفهام أدباء تلك العصور التي كتبت فيها"(١).

واللغة التي كتبت بها نصوص سلسلة أبي الفرج لا تعدم الكثير من صفات لغة المقامة، من متانة وأناقة، لكنها تفترق عن لغة المقامة في أمور كثيرة نذكر منها:

١ - قلة اهتمام لغة المقامة بالاستعارات، في حين تحتشد الاستعارات في أحاديث أبي الفرج بشكل يلفت النظر.

٢ - قلة الصور المعنوية في المقامة وطغيان الصور الحسية، وهذا الأمر نجد عكسه تماماً في أحاديث أبي الفرج، إذ تكثر الصور المعنوية على حساب ضمور الصور الحسية.

(١) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، ص٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦.

٣ - عناية المقامة بالسجع والترصيع والطباق وغيرها من المحسنات، والتكلف والمبالغة في البحث عن مثل هذه المحسنات، وهذا ما لا نجده في الأحاديث التي يندر السجع فيها، وتقل الطباقات والترصيعات، فلا يعمد الكاتب إلى تلوين نصه بالمحسنات البديعية، ولا يبالغ في تقصي هذه الملونات اللفظية بقدر ما يعتمد على كثافة الكلمة، ودقة المعنى، والإيجاز في العبارات، وتجنب الإطناب الممل، غيرَ مخل بسلامة المعنى، ولا بجمال المبنى.

٤ - يعمد كتّاب المقامة، على تعددهم وتنوع فتراتهم الزمانية، إلى اصطناع الغريب وافتعاله، وإن كان ذلك في غير محله، حتى صار النزوع إلى استعمال غريب اللغة واللفظ وحوشي الكلام ظاهرةً بينةً في المقامات، "وتستطيع أن تقرأ من مثل هذه المقامات ما شئت، دون أن تعدم فيها غريباً من اللفظ يحول بينك وبين إدراك المعنى هنا وهناك، حتى ولو كنت ممن لهم باع في اللغة مذكور"(١)، أما أحاديث أبي الفرج فإنها، وإن اشتغلت على اختيار ناصية اللغة والابتعاد عن سوقي اللفظ، ظلت في مأمن من تقصي غريب اللغة وتتبع مستغلق الألفاظ، وهذا ما جعلها أقرب إلى النفس و أدنى أن تُفهم:

"(واحة) الحبيبة: لقد تركني غيابك بين الالتياع والجنون
على أسوار قلعة الذكرى
ذكرى الكلمات المختلسة
والنظرات الخجلى
والقبلات المسروقة
التي ترحل في نبضي كل ثانية
فيهب شوقي نحو ضفافك مثل طيور الغدران"(٢).

فإذا ما قارنّا هذا النص بأي نص من نصوص المقامات وجدنا الفرق شاسعاً بينهما، ففي حين يسعى حديث أبي الفرج نحو الوضوح وصدق المشاعر، والعمل على اللغة للسمو بها، فإن المقامة تجنح في اشتغالها نحو استخدام الغريب وتعمّد الإكثار منها وإن جاء في غير محله، فأسلوب المقامة بشكل عام كان "يعوّل في صياغاته المختلفة على اصطناع الغريب"(٣).

(١) فن المقامات في الأدب العربي، ص٣٦٨.
(٢) حدث أبو الفرج الطبيب، ص ١٤٥-١٤٦.
(٣) فن المقامات في الأدب العربي، ص٣٧٥.

٥ - تنحو المقامة بشكل عام نحو استخدام الجمل القصيرة المسجوعة المتوازنة فيما بينها، لتعطي جرساً موسيقياً مشابهاً لما هو موجود في الأوزان الشعرية، وإن لم يطابقها تماماً، ويصر كتاب المقامات على إبراز مقدراتهم اللغوية من خلال الإكثار من هذه الجمل القصيرة المسجوعة والمتوازنة في الوقت نفسه، فهي -كما يعدّونها- مقياس إبداعهم وتميزهم وإجادتهم، "وقد وجدنا فحول كتّاب المقامة يصطنعون الجمل القصار المسجوعة.. فالألفاظ الأخيرة التي تنتهي بها الجمل القصار ليست مسجوعة ولا متوازنة فحسب، ولكنها تجمع بين اللونين جميعاً.. أما الصياغة في أسلوب المقامات فلا تقنع بالموازنة التي تتم بدون تقفية"[١]. إذا كان هذا حال أسلوب المقامة، فإن أحاديث أبي الفرج تربأ بنفسها أن تكون منها، فكل ما قيل حول المقامة في اعتمادها الجمل القصيرة المسجوعة والمتوازنة لا ينطبق على أحاديث أبي الفرج، وإن حصل ووقعت جملة في هذا الوصف فهذا لا شك من قبيل المصادفة، أو جاء عفو الخاطر، ولا يحق لنا أن نجعلها سمة غالبة على أسلوب نصوص أحاديث أبي الفرج ... بل إننا نكاد نجزم بخلو النصوص من السجع والتوازن لولا القليل القادم مصادفة غير مقصود لذلك.

إحداثيات المضمون الفني بين المقامة والأحاديث:

أشرنا في النقاط السابقة إلى قضايا شكلية وأسلوبية ولغوية وتركيبية بين المقامة ونصوص الأحاديث، وسنعرج فيما يلي على موضوع يمس المضمون الفني للمقامة وعلاقة الأحاديث بها:

١ - تعد الكدية من أهم الموضوعات التي تتطرق إليها المقامة، وتشكل القضية المحورية التي تدور حولها الأحداث في المقامات، إذ تبدأ المقامة بتصوير الحال، ثم تعرض بعد ذلك السبل التي يتوسل بها البطل للوصول إلى غرضه، وتنتهي بنجاح الحيلة والحصول على المال، هذه هي الفكرة الإطارية والأساسية للمقامة. تختلف المقامات فيما بينها في تفاصيل عرض القضية والطرق التي تتم بها، لكنها لا تكاد تخلو منها مقامة، وهذه القضية التي تعد من أبرز خصائص المقامة تغيب تماماً عن نصوص أحاديث أبي الفرج، ولا نكاد نقع لها على ذكر في رحلات أبي الفرج وأسفاره وحواراته في الأحاديث، وهذا يجعلنا نتريث كثيراً قبل التفكير بالقول بانتماء هذه النصوص إلى فن المقامة.

---

(١) فن المقامات في الأدب العربي، صـ٣٨٠-٣٨١.

٢ - الخاصية الثانية لمضمون المقامة الفني هي خاصية الإضحاك أو الهزل والمرح "اللذين يدفعان القارئ أو السامع إلى الإغراق في الضحك، والواقع أن الإضحاك في المقامة فن قائم بذاته فيها"(١)، وهذه الخاصية تغيب كثيراً عن أحاديث أبي الفرج لأسباب عدة:

١ - غلبة الجد على الأسلوب الذي يتبعه الكاتب في أحاديثه، وانصراف عنايته إلى العمل الجاد والمضني على لغة الأحاديث والاهتمام بها ووضعها في المقام الأول، من دون أن يغفل المضمون، فالكاتب يتوخى المنفعة والفائدة لمتلقيه أكثر مما يتوخى إضحاكه.

٢- طابع الحكمة البليغة الذي تتسم به نصوص الأحاديث، فكل نص لديه حكمة يريد أن يوصلها، فلا يلتفت إلى ما يشتت المتلقي ويلهيه عن اكتساب هذه الحكمة المتوخاة من النص.

٣- تكسو النصوصَ مسحةٌ من الهم والحزن يغلب عليها طابع المكابدات الذي لا يستقيم معه الهزل.

لهذا كله ولأسباب أخرى يغيب الضحك كثيراً عن نصوص الأحاديث ليحل محله التفكير والتأمل والغوص إلى أعماق الروح وأعماق اللغة.

لكن هذا لا يعني انعدام المرح والضحك في أحاديثه، فإذا قرأنا (حديث الوضوء) في (حدّث أبو الفرج الطبيب) سنجد العجب العجاب، لكن الغالب على الأحاديث عدم ميلها نحو الإضحاك بقدر ميلها نحو الحكمة.

٣- الخاصية الثالثة من خواص المضمون الفني للمقامة -التي سنتحرى وجودها في الأحاديث- هي فكرة السفر، فالسفر "حاضر بكل أشكاله في مقامات الهمذاني.. السفر قبل كل شيء، حركة في الفضاء، وليس للتنقل نهاية.. ولا يكون الوصول سوى استراحة.. وتأكيداً لعبور"(٢). وإذا بحثنا عن السفر في الأسفار الثلاثة لأحاديث أبي الفرج (حدّث أبو الفرج الطبيب) و (وعاد أبو الفرج) و(أبو الفرج كحالاً) سنجد السفر حاضراً فيها بأشكال متنوعة، فهو إما رحلة للجسد عبر الأمكنة المحسوسة، وإما رحلة للروح في فضاءات وأودية غريبة. ومن رحلة الجسد نقرأ في حديث (سحر العيون الأول): "حدّث أبو البقاء الهذلي قال: أخبرنا تأبط خيراً راوية أبو الفرج، وكان اسمه، ثابت قال: ارتحلنا إلى البصرة نطلب مؤونة الشتاء وكنت رديف أبي

(١) فن المقامات في الأدب العربي، صـ٢٨٣.
(٢) المقامات "السرد والأنساق الثقافية"، صـ١١-١٢.

الفرج على راحلته.."[1]، ويستمر هذا السفر من دون توقف إلا استرداداً للأنفاس واستعداداً لعبور جديد، ليبدأ (حديث سحر العيون الثاني) بعبارة منبئة بمسرى جديد: "حدّث أبو البقاء الهذلي قال: أخبرنا تأبط خيراً قال: بعد ليلتين انطلقنا عائدين إلى بادية السماوة، فما إن بدأ السرى حتى قلت، وكنت رديف أبي الفرج على راحلته: (إن العهد كان مسؤولاً)"[2]. فإذا كانت الأحاديث قد اكتسبت من فن المقامة فكرة السفر المتواصل الذي يكلف البطل نفسَه، فإن الغايات وراء هذا السفر تختلف بين المقامة والأحاديث، كما تختلف ماهيات تخلُّق وتحقق هذا السفر في الأحاديث وأشكال تجليه، فمن سفر الجسد، إلى سفرٍ روحي يذكرنا بابن شُهيد في توابعه وبالمعري في غفرانه وبمعارج ابن عربي وكرامات الصوفيين، يعرض لنا (حديث الإبل الشاردة) طرفاً من الرحلة الروحية التي قام بها (أبو الفرج) : "حدّثنا أبو عمر الكاتب قال: عاد أبو الفرج بعد خمسة أعوام فقلت: أين كنت يا أبا الفرج خمسة الأعوام هذه؟!.

قال: بل هي خمس سنين..

زرعنا فيها دأباً

فما حصدنا غير الريح..

قلت: هلا أوضحت..

قال: منذ مات أبو أحمد شردت العير في وادٍ ما تبينّا اسمه من شدة العتمة.. ربما كان اسمه (وادي الهوى) .. فأكلت العتمة ثلاث نوق.. بحثنا عنهن طويلاً فما اهتدينا، فرحلت عبر الزمان أبحث عنهن.. فأخبرني امرؤ القيس أنه خلال بحثه عن ملكه الضائع وجد إحداهن في وادي الصمت !.. ووجد الثانية تحارب مع سيف بن ذي يزن.. وأخبره أحد ما أنه رأى الثالثة في وادي التحسب..

قال أبو عمر الكاتب:

قلت: وما وادي التحسب يا أبا الفرج؟!."[3].

يمتطي أبو الفرج صهوة الخيال ويرتحل عبر الزمن ليلتقي امرأ القيس فيخبر خبر ناقته مع

---

(١) أبو الفرج كحالاً، صـ٣٥.

(٢) أبو الفرج كحالاً، صـ٤٣.

(٣) وعاد أبو الفرج، صـ٣٥-٣٦-٣٧.

سيف بن ذي يزن، هذا النوع من الرحلة الخيالية يحار المرء في تجنيسه، فهل هو من نوع الأسفار في المقامات؟.

وتكون الأحاديث بذلك قد اقتربت بشكل كبير من المقامة، فهي تشترك معها في عناصر تمس المضمون، إلى جانب العناصر الشكلية التي تحدثنا عنها، كـ(الراوية) و(المفتتح) الشهير بـ (حدّثنا، روى، قال..) وهذا ما لا سبيل إلى إنكاره، أم أنه سليل الرحلات الخيالية التي أسس لها ابن شهيد والمعري في رسالتيهما؟، ويبقى الواقع الذي يفرض نفسه دائما هو أن "الأحاديث تختلف كثيراً عن المقامات"(١).

أبعاد الترابط السردي:

أما فيما يتعلق بعلاقة المقامات ببعضها بعضاً وأثر ذلك في ترتيبها في كتاب واحد، فإننا نلاحظ أن هذا الترتيب عشوائي لا علاقة له بما تضيفه المقامة من جديد، أو ما تحمله من فكر، وليس هناك "مسار مرسوم، إذ يبدو أن ترتيب المقامات في الكتاب هو وليد المصادفة، لكن ذلك لا يمنع ضربات الحظ التي قد يحدثها مزاج القراءة. يمكن للسفر أن ينطلق من أي مدينة، ويمكن للقراءة أن تبدأ من أي مقامة"(٢).

وإذا صدق هذا الكلام على المقامة فإنه لا يصدق تماماً على أحاديث أبي الفرج، فالترتيب في السلسلة بأجزائها الثلاثة يخضع لضوابط وأولويات فنية ومنطقية، فلا يمكن لي بوصفي قارئاً أن أفهم معنى كلام أبي الفرج في (حديث التشظي) وهو السابع من الجزء الثاني (وعاد أبو الفرج) "لقد تشظت روحي كقطعة بلور مسلح سقطت من شاهق على جلمود صخر .. فلقد شظتني (واحة) وحسبتني التأمت لأكتشف أن (حلا) شظتني من جديد"(٣)، ولا يمكن أن أعرف شيئاً عن (واحة) إن لم أقرأ الجزء الأول من السلسلة (حدث أبو الفرج الطيب)، وكيف لي أن أعرف (حلا) إن لم أقرأ الحديث الثالث في الجزء الثاني (وعاد أبو الفرج)؟.

هذا الترابط والتتابع في الأحداث خلال أجزاء السلسلة التي تنمو فيها الشخصيات وتظهر فيها شخصيات جديدة، يجعل لزاماً علينا أن نتعامل مع الأحاديث كـ(رواية) لا كـ(مقامة).

---

(١) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صـ١١٩.

(٢) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صـ٢٣.

(٣) وعاد أبو الفرج، صـ٨٢-٨٣.

الأحاديث والنزوع نحو الروائية:

في المقامات هناك انفصال بين كل مقامة وأخرى من ناحية المكان أو الزمان أو الحدث، وإن كان هناك اتفاق في (الراوية، والبطل، والمضمون المتكرر وهو الكدية)، فقراءتنا للمقامات قراءة متقطعة ناتجة عن "غياب رابط سردي بين المقامات، ولكون هذه الأخيرة غير موجهة، فمن المستحيل تحديدُ بدايةٍ أو نهايةٍ، فالمسار، مهما تكن نقطة الشروع التي نعينها له، يظل عرضياً دائماً، وليس من المناسب التحسر على هذا الشكل المتقطع والتأسف على أن الهمذاني لم يكتب رواية"[1].

يمتنع القول إن المقامات رواية بسبب غياب الرابط الذي يربط بينها ويجعلها تكمل بعضها بعضاً لتكوِّن نسيجاً مترابطاً لا غنى لآخره عن أوله، وبسبب استقلال كل مقامة بموضوعها وزمانها ومكانها، وبسبب عدّها بنية قصصية سردية مستقلة عما قبلها وعما بعدها، ولا تتأثر بما يجري فيما سواها من المقامات، وهنا ننتهي إلى ما انتهى إليه عبد الفتاح كيليطو في دراسته للمقامات: "صحيح أننا أحياناً نعثر مصادفة على نص يظهر أنه يمثل بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنه في لحظة أو أخرى يتجلى الاختلاف ونتخلى عن محاولة المقارنة، وإذا كان الحال هكذا فنحن مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة تكون البنية السردية هي الأشد استعصاءً على الترابطات، وأنها في النهاية تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"[2].

وإذا كنّا قد أثبتنا هذا الاستقلال للمقامة، فإننا ننفيه عن نصوص الأحاديث، لأن كل حديث يرتبط بما سبقه من أحاديث ويكمل بدوره سيرورة الحدث الذي تشترك الأحاديث كلها في بنائه وإنمائه، وبهذا يحضر الرابط السردي بين الأحاديث بعد أن كان غائباً بين المقامات، هذا الترابط بين الأحاديث يجبرنا على قراءتها كما تقرأ الرواية، من دون إسقاط أي حديث، بل أية جملة من جملها، على خلاف الحال في المقامة، كما يدفعنا بقوة إلى البحث عن الخيوط التي تربط الأحاديث بالنص الروائي.

وهذا يفتح لنا باباً جديداً من المقاربة بين الرواية كفنّ منفتح على جميع الأجناس الأدبية بلا قيود أو ضوابط، ونصوص الأحاديث التي تمتلك الكثير من مقومات الفن الروائي، ومنها:

---

(١) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صـ٢٣.

(٢) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، صـ٩٧.

١- استطالة النَّفَسِ السردي:

فالثلاثية تعتمد على تواصل الأحداث وارتباطها فيما بينها حتى يصبح كل حديث هو عبارة عن تصعيد لسيرورة الأحداث ورابط بين ما يسبقه وما يلحقه من أحداث، فلم يعد الحديث وحدة سردية مستقلة عن باقي الأحاديث، بل أصبح امتداداً لها وجزأ لا يتجزأ من البناء العام لرواية أبي الفرج في مسيرته الطويلة، فاستطالة النفس السردي في الأحاديث منعها التفكك والانحلال في غايات جزئية صغرى تذهب باندماجها، وحافظ على وحدتها السردية لتشكل سيرورة متواصلة من أول أحاديث الثلاثية إلى آخرها .

٢- الحضور المتواصل للشخصيات الرئيسية :

هناك خمس شخصيات رئيسية في الثلاثية الروائية لأبي الفرج هي : أبو الفرج الطيب، واحة، تأبط خيراً، حلا، حماة الراوية، إلى جانب العشرات من الشخصيات الثانوية التي تشارك في الحوارات الدائرة أو تسهم أحياناً في صنع الحدث، إلا أن فاعليتها تبقى ضئيلة إذا ما قيست بالشخصيات الخمس الرئيسية.

وإذا ما تتبعنا أحاديث الثلاثية فإننا سنجد ذكر (واحة) في حديث السرور، حديث الضوء حين يصلي، حديث الموت الأول، حديث الموت الثاني، حديث واحة، حديث الحلم، حديث الإبحار في عيونٍ سبحان الخالق، حديث الظعن، حديث الصندوق، حديث التشظي، حديث الدمع الأول، حديث الدمع الثالث، حديث ثلاث الرهط. تتوزع هذه الأحاديث على أجزاء الثلاثية فتكسبها رابطاً جديداً، وإلى جانب شخصية (واحة) نجد أيضاً من الشخصيات التي تتكرر كثيراً حلا، خامد السيء، حماد الراوية، تأبط خيراً، والشخصية الحاضرة دائماً في الأحاديث هي شخصية أبي الفرج، ويشكل وجودها رابطاً كبيراً ومثبتاً لِلُحمة الأحاديث ببعضها، هذا الاتصال يجعل الأحاديث تكتسب جانباً مهماً من جوانب الفن الروائي ويجعلنا أكثر ميلاً نحو وصفها بـ(الرواية).

٣- استطالة الزمن الروائي :

يفضي بنا استعراضنا للفترة الزمنية التي تستغرقها أحداث ثلاثية أبي الفرج إلى تقديرها كالتالي: تبدأ أحاديث أبي الفرج في شبابه إذ يتعلم الطب ثم يقع في حب (واحة) وبعد ذلك تموت

(واحة) وتكبر ابنته (حلا) وتتزوج ثم تموت ويبلغ أبو الفرج من العمر عتياً، فالثلاثية تؤرخ حياة أبي الفرج منذ شبابه حتى شيخوخته، ولم يكن مرور الزمن في الأحاديث عرضياً، بل كان له بالغ الأثر في مسيرة أبي الفرج: "حدث أبو عمر الكاتب قال: عاد أبو الفرج بعد عدة أعوام، فقلت أين كنت يا أبا الفرج خمسة الأعوام هذه ؟!.

قال: بل هي خمس سنين..

زرعنا فيها دأباً

فما حصدنا غير الريح.."[1].

يعمد الروائي هنا إلى عملية التلخيص في عرضه لزمن الحكاية، فيستطيل زمن الحكاية إلى خمس سنين، فيما يقتصر زمن السرد في أسطر معدودة، "في مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو جد موجز"[2]، وهذه تقنية روائية حديثة يستفيد منها الروائي في كتابته ليقترب بذلك من أحدث أساليب الكتابة الروائية. يشكل الزمن عاملاً مهماً في ربط الأحاديث بعضها ببعض، إذ ينتهي الحديث بموعد للقاء جديد يبتدئ به الحديث الذي يليه، وهذه سمه تكثر في أحاديث أبي الفرج، وقد ترك الروائي لنفسه مطلق الحرية في التنقل بين الأزمنة، فنراه أحياناً مع الأصمعي، ويعود تارة إلى امرئ القيس والمتنبي وسيف بن ذي يزن، وكثيراً ما يتحدث لأهل تلك العصور عن نزار قباني وأحمد شوقي، فهو حر في انتقاله بين الأزمنة المختلفة من دون أن يبحث عن مبرر لذلك، ولا يحتاج ذلك إلى عذر أبلغ من أنه يكتب أدباً لا أكثر.

فإلى جانب الشخصيات والأحداث، نجد سيرورة الزمن خيطاً جديداً في النسيج الروائي للأحاديث.

وإذا كان لنا أن نتحدث عما سوى ذلك، فهناك خيوط أخرى تربط الأحاديث فيما بينها لتشكل بنية سردية متماسكة تقترب كثيراً من البنية العامة للرواية، ومن هذه الخيوط :

---

(١) وعاد أبو الفرج صـ ٣٥.

(٢) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩، صـ٨٢.

الخيـط اللغـوي:

اهتم الكاتب بلغة الأحاديث في المقام الأول، وقد أعطاها الدرجة الأولى من اهتمامه على حساب تنمية الحبكة وتنويع الجوانب النفسية والشكلية للشخصيات والأمكنة، فجاءت لغة عالية تبلغ في كثير من الأحيان مرتبة الشعر. وقد اكتست هذه الأحاديث حلة لغوية باهرة، وصياغة محكمة غلب عليها طابع القوة وأحكام النسج، وقد كان الكاتب في هذا جائراً على شخصياته، فأنطقها بلسانه هو ولم يترك لها حرية التعبير بلغتها وأسلوبها، بل جعل أسلوب أبي الفرج هو الغالب على كلام من سواه، ولم يراعِ في كثير من الحوارات ثقافة المتحدث ومستواه العقلي، ويشفع له في هذا أنه يتحدث بألسنة قوم عاشوا في عصور البلاغة وازدهار العربية، فالكثير من أحاديثه تدور في القرون الهجرية الأولى.

ولا يفوتنا هنا أن نشيد باللغة الرائعة التي نسج بها الأصيل أحاديثه، فقد كان جهده واضحاً وزرعه مثمراً في اشتغاله باللغة وتخيره لأعالي الكلام حتى امتلك ناصية الجملة العربية، فجاءت أحاديثه شعراً في هيئة نثر.

الخيـط العـاطفي:

تمتد في الأحاديث خيوط عاطفية متعددة نذكر منها :

١- الحب: هو العنوان الأبرز والعاطفة الأوضح في همسات أبي الفرج وصيحاته، فحبّ (واحة) وابنته (حلا) كان طاغياً على الكثير من كلماته وحواراته.

٢- الحزن: الذي خلفه موت (واحة) في قلب أبي الفرج وقلوب من حوله، وما فتئ بعدها ينثر بوحه في مجالسه، فيبكي ويُبكي، وما كاد جرحه يلتئم حتى انفتح من جديد لفقد (حلا): "فلقد شطتني "واحة" وحسبتني التأمت لأكتشف أن "حلا" قد شطتني من جديد، فما أجد نفسي إلا والآلام تتواتر فيها تواتر الصوت في الفضاء، فتملأ حواسِّي كما يملأ الليل الغابة"[1].

تظهر هذه الخيوط بين الأحاديث، ثم تختفي لتظهر مرة أخرى، فتشكل في تواتر حضورها وغيابها شكلاً جديداً من أشكال الربط بين أجزاء العمل السردي، فتتشكل منها سداة العمل ولحمته، وتقترب بذلك أكثر من خصائص الفن الروائي.

---

(١) وعاد أبو الفرج، صـ٨٣.

هذه الخيوط وغيرها مما احتوته ثلاثية محمد صالح الأصيل، تدفعنا إلى القول بانضواء هذه الثلاثية تحت مسمى (الرواية)، غير أننا لا ننسى قدرتها على الانفلات من أية محاولة تجنيس، فهي كما وصفها حسن حميد عصية على التجنيس والتصنيف، وهي نصوص قائمة بذاتها، لها ما لها من بلاغة الأسلوب ونبل المعنى وسمو المرتبة، ولا يحط من شأنها أن نصفها بأنها (رواية) ولا يرفعه، كما لا يغير موقعها وصفها بالمقامة أو الشعر أو غير ذلك.

لكنها كانت محاولة لمقاربة تبدو ظالمة بحقها، وهي في الحقيقة إجلاء لهمٍّ وشكٍّ وترددٍ ينتابنا إذا ما وقفنا أمام سحرها.

بين متعالقين (رسالة الغفران) و (رسالة الراح والأرواح):

تنتمي رسالة الغفران إلى نوع من الرحلات الأدبية التي زخر بها التراث الرحلي العربي، وهو الرحلات الخيالية التي تنشطر إلى شطرين رئيسيين هما:

١- الرحلات الدنيوية.

٢- الرحلات الأخروية.

و إذا كانت رسالة الغفران تبدأ منطلقها من الدنيا، إلا أنها ما تلبث أن تعرج إلى عالم الآخرة لتجد في هذا العالم مسرحاً رحيباً يغذوه الخيال الذي لا تحده حدود، مما يمنح الكاتب مساحةً أوسع من الحرية في تجاوز مألوف العادة والعرف في النظام الدنيوي، وطاقةً خيالية أكبر يعبر من خلالها إلى عالم الروح ليناقش عن طريقها مسائل أكثر التصاقاً بقضايا مجتمعه، فيكون الأسلوب القصصي الخيالي خير معين على ذلك، ولا سيما إذا كان عروجاً إلى السماء، فالرحلة المتخيلة "لا تتأسس فعلياً في الوجود الفيزيقي أو تتطلب تجربة معينة على المستوى الواقعي.. والتصورات الصوفية والفلسفية والدينية التي ترسم رحلة النفس في بحثها عن عالم آخر يكون بديلاً عن الواقع وصولاً إلى المطلق واليقين والحقيقة والمعرفة الخالصة للتطهر"(١). ما يقال عن الرحلة الخيالية في رسالة الغفران يصدق تماماً على ما يقال عن رسالة الراح والأرواح في أسلوب الكاتب في عرض الأحداث في مسرحها الأخروي واللغة المستخدمة والحوارات الدائرة وطريقة الانتقال بين المشاهد وغير ذلك مما اعتنت به رسالة الراح والأرواح مقتدية في هذا كله برسالة الغفران التي تعد في طليعة القصص الخيالي العربي، ومن دلالات العنونة نبدأ:

---

(١) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس..آليات الكتابة.. خطاب المتخيل، دار رؤية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص١٥٨.

تعالقات العنوان في رسالة الراح والأرواح:

يبدو العنوان في رسالة الراح والأرواح مثيراً لتساؤلات عدة لا بد من الوقوف عليها قبل الشروع في تبيان تفاصيل الرسالة. للوهلة الأولى بعد أن نقرأ العنوان نظن أننا أمام واحد من كتب التراث العربي القديم، فللعنوان نسب أصيل بالتراث، وإذا كان المتناص هو مجموعة النصوص التي تستحضرها الذاكرة عندما نقرأ نصاً ما، فإننا نستطيع أن نقول إن رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد ورسالة الصاهل والشاحج ورسالة الغفران للمعري جزء من هذا المتناص عندما نقرأ رواية (فنصة) رسالة الراح والأرواح، ويبدو أن المضمون أكثر تعلقاً وانقياداً لرسالة الغفران، وهذا ما تعكسه تفاصيل الرواية (رسالة الراح والأرواح) في تتبعها لخطى رسالة الغفران، فتبعتْها حذو النعل على النعل ووقْعَ الحافر على الحافر في جوانب متعددة نذكر منها:

الفضـــــاء:

جاء الفضاء الزماني للرسالتين (الراح والغفران) واحداً وهو الحياة الآخرة بجنتها ونارها، وهذا ليس في صالح بشير فنصة، وإن بدا هذا الاتِّباع مسوغاً فيما بعد حين حاول مجاراة المعري في رسم عوالم الآخرة وتصوير مشاهدها، ويبقى للمعري فضل السبق على فنصة، وإن كان المعري مستلهماً للإطار العام لرسالته من التراث الديني الإسلامي وحادثة الإسراء والمعراج على وجه الخصوص، لكن المعري أبدع في الاستفادة من هذه الحادثة، ولم يتوقف عند تقليدها، بل تجاوزها إلى آفاق أبعد وحرية أوسع في طرح ومناقشة الموضوعات الأدبية والفكرية، فأعاد عجن المادة التراثية التي استلهمها ليقومها وفق ما يناسب حاله وعظيم فكره، وهذا ما التزمه فنصة في رسالته من دون أن يستطيع تجاوز ما قدمه المعري على صعيد تطوير الشكل العام للرسالة وإضافة الجديد النافع.

أما فيما يتعلق بكيفية الانتقال بين الأمكنة والمشاهد فقد كان يتم بحسب الشخصية التي يراد التحدث إليها، وهذا الأمر واحدٌ في الرسالتين، وقد كان المعري أقدر على خلق أمكنة جديدة وتبيان مغازيها ومراتب قاطنيها.

اللغـــــة :

مجال الحديث في اللغة واسع جداً نكتفي في الاستشهاد عليه بجانب واحد من كلتا الرسالتين ونترك ما يمكن أن يقاس عليه، ففي افتتاحية الحديث مع الشخصية الجديدة التي يصادفها، يحرص المعري على النداء والاستفهام في كثير من جملها، يقول: "يا أبا هدرش، ما لي أراك أشيب وأهل الجنة شباب"[1].

بمثل هذه العبارة الموجزة اعتاد المعري أن يبتدئ حديثه مع شخصياته، ثم يترك له مجالاً للإجابة بعد ذلك، وفي هذا الجانب يسير فنصة على سبيل سابقه المعري، فيقول في الرواية مخاطباً المعري: "يا أبا عبد الله.. كيف انقلبت من شيخ ضرير إلى شاب نظير منتصب القامة"[2]. نوضح هذا التماثل اللغوي بين رسالة الغفران و رسالة الراح والأرواح من خلال الجدول التالي:

الغفران	يا (نداء البعيد)	أبا هدرش (منادى-مكنى)	ما لي أراك أشيب (استفهام)
الراح والأرواح	يا (نداء البعيد)	أبا عبد الله (منادى-مكنى)	كيف انقلبت من شيخ ضرير (استفهام)

وأمثلة ذلك كثيرة، منها الاعتماد على السؤال الشهير الذي اعتاد المعري توجيهه إلى شخصياته (بمَ غفر الله لك؟). أصرّ فنصة على استعمال هذه الأسلوبيات اللغوية تقليداً للمعري وانقياداً لسحر التراث، لكن هذا غيَّب عنا روح الكاتب وأسلوبه وشخصيته، ففي حين كان المعري يصدر في رسالته عن فكره وعقله، فإن فنصة اقتصر على التقليد واتّباع خطا المعري في غفرانه.

إذا كان الانقياد للبناء العام لرسالة الغفران سمة واضحة لرواية رسالة الراح والأرواح، فإن هذا الانقياد وصل إلى حدود بعيدة قد لا نقبلها أحياناً من كاتب معاصر كبشير فنصة، فقد أصبح البناء اللغوي لرسالة الراح والأرواح كما كان بناؤها العام عالةً على منجزات المعري في رسالة الغفران، على صعيد انتقاء الكلمة وبناء الجملة، فهذا التقابل اللغوي الواضح في استخدام النداءات والاستفهام والكنى وصيغ الدعاء أصبح تقليداً ممجوجاً لم يرتق به فنصة إلى درجة التناص الإيجابي الذي يسمو بالنص المستلهم ويحاوره ويتجاوزه مستفيداً من جمالياته ومحمولاته البلاغية غير واقف عندها متعبدٍ في محرابها.

(١) رسالة الغفران، صـ ١٢٧.

(٢) رسالة الراح، صـ ١١٠.

بنـــاء الشخصيـــة:

نلاحظ في رواية فنصة أنها اعتمدت بشكل كبير على التقنيات والأساليب التي استخدمها المعري في بناء الشخصيات، ومن هذه التقنيات: الترشيح، والتحويل، وإعادة التشكيل، التي أسهبنا في الحديث عنها في موضع سابق، وقد كان من الممكن أن يتحرر فنصة من هذا القيد ليوظف مقابل ذلك أحدث ما توصلت إليه النظريات الحديثة في بناء الشخصيات الروائية، لكنه آثر أن يبقى وفياً لانقياده للفنيات والطرائق التي استخدمها المعري في رسالته، فجاءت شخصياته بسيطة سطحية، سلبيةً إذا صح التعبير، فهي لا تشترك في صنع الحدث بقدر ما كانت مسيّرة يستجوبها الراوي ويُنطقها كما يشاء، فغابت عن الرواية الحوارات الداخلية والمناجاة، والتداعي الحر للأفكار والذكريات، وتقلصت أدوارها على حساب تمادي سلطة البطل الرئيسي الذي يعد امتداداً للمؤلف داخل العمل الأدبي، وهذا يؤخذ عليه، فقد كان باستطاعته أن ينتج نصاً أكثر إمتاعاً وبعداً عن التقليد لو أنه أحسن تطعيم التراث بشيء من منجزات الحاضر على صعيد السرد والنظرية الأدبية.

ومما يحسب لفنصة أنه أضاف بعض الموضوعات التي تمس روح العصر وتعبر عن صميم الواقع الاجتماعي والسياسي والعلمي والفكري المعيش.

كل هذا والكثير الكثير مما لا يتسع المجال لذكره يدعونا إلى التساؤل:

ما الذي أضافه بشير فنصة من جديد في رسالته على صعيد تقنيات الرواية واستلهام التراث؟، ما الذي يدفعنا إلى القول إن ما قدمه فنصة في رسالة الراح والأرواح رواية، ويمنعنا في الوقت نفسه من القول إن ما قدمه المعري في رسالة الغفران رواية ؟.

وبشكل أوضح وأكثر جرأة: لماذا لا نقول إن رسالة الغفران رواية ؟.

بهذا نلحظ كيف تحولت قضية الاستلهام الفني للتراث عند فنصة إلى إشكالية تجنيس حقيقية، وربما إلى أزمة تجنيس، فيصعب البت في كون هذا العمل رواية أو قصة، أو رسالة فكرية وفلسفية على غرار رسالة الغفران، يشفع له في ذلك عدم اتضاح الحدود المميزة للفن الروائي المتنامي والمتطور باستمرار، وعدم وجود ضوابط حقيقية واضحة في أذهان النقاد والدارسين، بله الروائيين، لاستلهام التراث وتوظيفه وإعادة إحيائه فنياً ونقدياً وفكرياً، فقد تُرك بابُ الرواية مفتوحاً، وكذلك باب التراث، مما سمح بالوصول إلى مثل هذه الحال.

الخـاتمـة

شكَّل استلهام التراث وتوظيفه في الرواية السورية منعطفاً في مسيرتها الفنية، ولأن الظاهرة استقطبت الكثير من الكتَّاب، فقد تعددت أشكالها، وتنوَّعت أساليبها، في جهد حثيث نهجه الكتَّاب باحثين عن أساليب تعبيرية تؤصِّل الرواية السورية وتقرِّب مضموناتها، فتأخذ من الآخر ولا تكون نسخة شائهة عنه. وعلى الرغم من كثرة الأبحاث في هذه الظاهرة وتنوع مستوياتها، ما زالت بحاجة إلى أبحاث أخرى تملأ الفراغ وتكمل ما أهمل منها، وذلك لتعدد جوانب التراث المستلهم وغناه بصنوف شتى من الأحداث والشخصيات وطرق التعبير، لذا جاءت هذه الدراسة لتضع لبنة في هذا البناء، تكشف من خلالها عمق استلهام التراث في الرواية السورية وأهميته، وما نتج عن هذا الاستلهام من دلالات مختلفة.

ولا ندَّعي اشتمال البحث على القضايا المتعلقة بالتراث كلها، لاتساع التراث من جهة، ولغياب الرؤية الواضحة والمقدرة على الربط لبعض نصوصه في الرواية من جهة ثانية، فأشرنا إلى بعض الروايات ولم ندرسها دراسة سطحية تستعرض أكثر مما تقدَّم من حلول وإيضاحات.

وعموماً، فقد خلصت الدراسة من خلال تتبُّع الثيمات التراثيَّة في المدونة الروائية السورية إلى مجموعة من النتائج من أهمها :

- تعدد التعريفات وتنوعها واختلاف الرؤى والحدود المرسومة فيها، خاصة فيما يتعلق بالأسطورة التي أسهب العرب والغربيون في محاولة تقري حدودها الفاصلة والمميزة لها من غيرها من أجناس الأدب والقصص في تاريخ البشرية، وفي حديثنا عن الأسطورة اضطررنا إلى سرد معظم التعريفات، لأن إهمال أي منها يفقد الأسطورة خصيصةً من خصائصها أو مدلولاً من مدلولاتها المتعددة.

- كانت علاقة الرواية بالتراث بدوافع تأصيليَّة سعى إليها الروائيون جميعاً، تحقيقاً للخصوصية العربية، فالمستلهَم التراثي يشكل سمة خاصة للرواية يستطيع الكاتب من خلالها مخاطبة العقل العربي والعاطفة معاً، فاستثمر الروائيون طاقات التراث في خدمة الرواية، يساندهم في مسعاهم غنى التراث بما هو أهل للاستلهام، ومرونة النص الروائي وقابليته لاستيعاب النصوص التراثية

وتوظيفها. وقد تنوعت أشكال هذه العلاقة، فمن الانضواء تحت عباءة التراث، إلى محاكاته ومحاورته ومحاكمة معطياته، إلى تجاوزه واتخاذه أساساً للانطلاق نحو فضاءات أرحب.

– كانت ظاهرة الاستلهام التراثي ولادة طبيعية لتفاعلات نصية متنوعة بينها وبين الرواية، دفعت إلى ظهورها مجموعة من الدوافع الثقافية والسياسية والاجتماعية تندرج جميعها ضمن دافع عام يشمل الدوافع السابقة يتمثل في السعي لإيجاد شكل روائي عربي يستلهم أشكال التعبير التراثية في مواجهة الأشكال الغربية، ويتناسب مع المضمون العربي للرواية، كما يستلهم أمجاد الماضي في مواجهة هجمة الغرب ومواجهة ضعفنا في آن معاً، وقد شكلت الدوافع السياسية والاجتماعية محرضاً مهماً في استلهام التراث كقناع رامز خشية سطوة الرقيب الديني أو السياسي.

– لم تكن نظرة النقاد والروائيين إلى التراث واحدة، فقد تضادَّ فريقان ووقف ثالث على مسافة متساوية من الرأيين السابقين، فاتَّكأ الفريق الأول على ما أنتجه الغرب من روايات ونظريات قائلاً إن الرواية إبداع غربي صرف لا علاقة للعرب به، أما الفريق الثاني فعدَّ الرواية عربيَّة خالصة لا علاقة لها بالرواية الغربية، وقد وُفق الفريق الثالث في مسعاه قائلاً إنَّ للرواية العربية جذوراً تاريخية، مستندين إلى ما يزخر به النثر العربي من نصوص سردية تمتلك من مقومات القصص ما يجعلها تنفرد بأسلوب يختلف عمَّا ألفناه في الرواية الغربية، وقد وُظفت توظيفاً فنياً أسهم في خلق رواية عربية الشكل والمضمون، ولم ينكر هذا الفريق المؤثرات الأجنبية وفعاليتها في الرواية العربية، فقد آمن بإنسانية التراث، كما آمن بإنسانية الآداب وتداخلها تداخلاً يحفظ لكل أدب خصوصيته وطرائقه في التعبير. وقد تعددت المصادر التراثية في الروايات، فمنها الديني ومنها الشعبي والأسطوري، ثم تشعبت هذه المصادر إلى أقسام أخرى، ويطغى استلهام بعض المصادر في رواية دون أخرى، إذ اعتمدت بعض الروايات على رافد بعينه بنيت عليه حوادث الرواية أو بنيتها الفنية.

– تجلت الأسطورة في الرواية بوصفها نصاً رمزياً يحمل دلالات مختلفة، وبوصفها أداة منحت الكاتب قناعاً يتحدث من خلاله عن المحظورات كافة، وخصوصاً في فترة نهوض الرواية السورية وحاجتها إلى أدوات تعبيرية تنقد من خلالها مساوئ الواقع بعد هزيمة (١٩٦٧)، فاستلهمت أحداث أسطورة كاملة، فتدمج أحداث الأسطورة و الرواية للتعبير عن الواقع المعيش، أو يقارن بين شخصيات الأسطورة وشخصيات الرواية مقارنة صريحة يعطى فيها لكل شخصية اسم أسطوري،

فيكون النص الروائي نصاً مزدوجاً، نقرأ فيه الأسطورة القديمة بصياغة روائية حديثة، أو نقرأ نصاً روائياً حديثاً استلهم عناصر الأسطورة ومكوناتها. وقد جعل بعضهم الرمز الأسطوري محركاً لحوادث الرواية ومعبراً عن مغزى مواقف شخصياتها، في حين توسلت روايات أخرى بملخص للأسطورة يعبر بصورة رمزية عن ملمح سلبي تسعى الرواية لتسليط الضوء عليه، وقد ساعدت مرونة النص الروائي في تمثُّل النصوص الأسطورية واستثمار مخزوناتها المعرفية والرمزية، فعبرَّ الروائيون من خلالها عن لواعجهم السياسية والاجتماعية بمنأى عن رقيب السلطة والمجتمع، باثِّين رؤاهم وحلولهم لسلبيات المجتمع، متقنعين بالنص الأسطوري الذي زودهم بنماذج متمردة على واقعها ومتعالية على منظومة القهر والخنوع التي سادت مجتماعاتها، ولكن الروائيين حمَّلوا هذه النماذج المتمردة سمات سلبية تكمن في إيمان الشعوب الضعيفة بالغيبيات واكتفائها بنسج مظاهر البطولة حول أبطالها، وفي ذلك توظيف فني للأسطورة يجعلها تعبر عن النقيضين في آن واحد.

- شكلت السرديات الكبرى منعطفا بارزاً في إثبات الذات العربية للرواية، فأنتج المبدعون روايات تستند إلى المادة الحكائية العربية بعد ما أدركوا خطورة الاتكاء على التقنيات الغربية التي أنتجت لفئات تختلف عن شعوبنا التي تمتلك هواجسها ونفسيتها الخاصة، وقد برزت ثلاثة أنواع هي:

- نوع تماهى مع رسالة الغفران في خلق مكان وزمان روائيين يختلفان عن الأشكال التقليدية، مما أتاح للروائي خوض غمار المواجهة بأسلوب من التخفي والتجلي، كتلك التي خاضها المعري من قبل، مستنداً إلى سلطة العنوان ودورها في منح الهوية التراثية إلى النص المتوسل باسمها، فتتمحور الدلالات النصية حول فكرة النص التراثي متشربة رؤاه ومغزاه، ومتناصة مع مفرداته لتناط بكل مفردة وظيفة شكلية أو مضمونية، فعبرت الرواية المتناصة مع رسالة الغفران بصورة رمزية عن مرحلتها التاريخية، وهكذا خرجت الرحلة السماوية للمعري عن إطارها التقليدي إلى رحاب أوسع وأثر أبلغ من خلال تلك التوظيفات المختلفة، حتى أصبحت مطيَّةً لبعضهم، كلما أراد أن ينتقد أمرًا خرج في رحلة إلى الجنة كاشفاً من هناك بواطن الأمور، لأن الجنة تمثل في موروثنا الديني حصيلة الأعمال ونهاية المآل .

- نوع استثمر الأشكال التراثية الشعبية كالسير وألف ليلة وليلة. وقد اكتسبت الروايات المتفاعلة مع السيرة الشعبية نكهة بطولية جعلت من الرواية مسرحاً لعرض البطولات ومكارم الأخلاق

على الرغم من أجواء الهزيمة العامة و الفساد الذي تحدثت عنه تلك الروايات، مما جعل الرواية أقرب إلى الشكل الملحمي، إذ تحدد معالم معروفة للشخصيات تكاد تكون نمطية مألوفة ترسم طريقها منذ البداية. كما استلهم بعضهم مفردات خاصة من السيرة، وجعل منها حدثاً رمزياً يلخص ذهنياً لسيرة مشهورة تسير الرواية على هديها، فحضرت المغامرات المحرضة والضامنة لاستمرار تدفق الأحداث ، كما عبرت أجواء البطولة ومقاطع موظفة من السيرة في الرواية عن ضعف المجتمع وسلبيته، فالمستعمر لم يجد من يواجه جَماعياً، بسبب المشكلات الداخلية وخوف الناس، فعادوا إلى اجترار بطولات الماضي، وقد لوحظ اتجاه نحو تمجيد الأسرة والقبيلة بوصفها نواة المجتمع وصانعة أمجاده، فمسيرة (آل المر) الطويلة إنما هي مسيرة التحولات التي عاشها المجتمع السوري بأسره.

ومما تجدر الإشارة إليه اختلاف مستويات الاستلهام لمفردات السيرة المختلفة، فمنهم من جعلها تعبيراً عن الحاضر، ومنهم من اتّكأ على الرمز الذي يبثه حضور مفردات السيرة في رؤية الرواية وسير حوادثها، في حين جعلها بعضهم زينة شكلية تثير أبياتها وتضميناتها شعور الحماسة والفخر في نفس المتلقي وتعيده إلى ماض يعشقه.

ولم توفق بعض الروايات في استلهام فنية الشكل والمضمون للسيرة، فكان التوظيف بسيطاً لا يتعدى الإشارة إلى السيرة كتفسير لظاهرة ما لم يستطع الكاتب تفسيرها واقعياً.

تنوعت أساليب الروائي السوري في توظيفه لألف ليلة وليلة، بعد أن انتقل بها من مرحلة التسجيل والنسخ إلى مرحلة التوظيف الفني، فمنهم من أظهر أثرها في العالم الداخلي للإنسان العربي، ومنهم من استلهم تقنيات ألف ليلة كتداخل الحكايات أو التشويق، ومنهم من حوَّر في مضمونها وبنيتها لينتج نصاً تهيمن عليه ذكريات الليالي في حين ينطلق في فضاءات معاصرة تختلف كلّية عن فضاءات الليالي. وقد أجاد الروائي في استثمار تنامي الحدث القصصي في نصوص الليالي، الناتج عن تجدد الصراع من جهة، وانتشار المصادفات والمغامرات من جهة ثانية، فاستثمر طاقات ألف ليلة على صعيد البنية والمضمون، فساعدت البنية الدائرية روايات الهم القومي على استعادة الحوادث من جديد في دائرة مفرغة تعبر عن عجز واضح في إحراز تقدم يذكر لشخصياتها يواكب تيار الزمن، وقد عزف بعضهم على وتر المحظورات في الليالي، فتطرقوا لمحظورات الماضي المتجددة، وشرَّحوا مجتمعاتهم من خلال معالجة ظاهرة الجنس أو المرأة، متَّكئين على تفرد الليالي بهذا النوع من النقد المخاتل، كما لاحظنا اهتمام الروايات بالأسرة

ومستقبلها مقلدة ألف ليلة، إذ كانت تلوذ بالأسرة كلما كان الخارج مليئاً بالدسيسة والفتنة.

- وقعت الرواية في استلهامها للتراث في معضلة جديدة كادت تودي بها في مزالق مهلكة، فانفتاح الرواية اللامحدود على الفنون الإنسانية، وعدم وجود قواعد ثابتة توضح حدودها الفاصلة عما هو حافٌّ بها من أنواع أدبية، واتساع التراث السردي واحتواؤه على فنون نثرية تقارب الرواية وتتماس معها في كثير من المواضع، كل ذلك جعل الرواية تدخل نفقاً غامضاً لم تخرج منه إلا وقد أتخمت بتشكيلات متنوعة المشارب كادت الروايةُ معها تُضيع نفسَها، وهذا ما أضفى على البحث متعة مغايرة، ألا وهي متعة التحدي الماثل في البحث عن شكلٍ لما لا شكل له، ومحاولة تجنيس ما لا يُجنَّس، قادنا ذلك التحدي إلى اجتراء سؤال لم نتوقع أنه سيفرض علينا وجوده حول إمكانية القول إن الرائعة السردية العربية المتمثلة في رسالة الغفران رواية بالمعنى المفتوح للكلمة، سؤال يتوقع أن يكون مجالاً لدراسات قادمة تعنى بهذا الجانب من التراث السردي.

– ثمة ملحوظة تلح عليَّ، وقد جرى تأكيدها في غير موضع، وهي أن الخاتمة لا يمكن أن تجسد ما تمت مناقشته من أفكار على امتداد صفحات الكتاب، بقدر ما تمثل دليلاً إلى أهم المفاصل التي أسست للظاهرة المدروسة، ومرد ذلك إلى أسباب تتجاذبها عوامل عدَّة، منها ما يتعلق بالفترة الزمنية التي استغرقها هذا البحث وما حدث خلالها من تطورات هائلة في النقد والمنجز الروائيين بدت خلالها بعض المعلومات مكرورة، ولم تكن كذلك في بداية العمل، وقد ترافق ذلك مع تغير في المفهومات النقدية والنظرية، حاولت الدراسة جاهدة مواكبة هذا التطور بتتبع المفهومات واستخلاص النتائج، وعلى الرغم مما بذل من جهود حثيثة ومساع صادقة لرفد الدراسة بكل ما من شأنه وسمها بالجدة والجدية، إلا أن الكمال لم يكن يوماً من صفات البشر، فقد خبت الحماسة الأولى التي أشعلت فتيل الدراسة، لأن البحث قصر عمَّا كان مرجوَّاً منه في سد الثغرة التي عمل أجلها، فأبتْ مستجدات الأدب والنقد أن تثبت، وبدت عناصر التراث عصية على الإحاطة، فكان حضور التراث أكبر من أن تحيط به دراسة أو اثنتان، والسبيل الوحيد لتجاوز المشكلة هو البحث المستمر الذي عكفنا عليه لمواصلة الالتصاق بما تم إنجازة ومحاولة التغلب على مراوغة الأساليب الروائية.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

معجـــم الروائييـــن

اعتمدنا في هذا المعجم على ثلاثة مراجع[1][2][3] استخلصنا من خلالها الإضاءات المناسبة لحياة الروائي وأهم مؤلفاته الروائية، بالإضافة إلى بعض المعلومات مما ذكره المؤلفون في مؤلفاتهم على سبيل التعريف بأنفسهم إلى القارئ، مما يسهم في التعريف بالروائيين الذين تناولت الدراسة رواياتهم بالبحث والتحليل، وقد جعلناه مرتباً بحسب أسماء الروائيين وفق الترتيب الألفبائي، بينما جعلنا ترتيب الروايات تحت الاسم الواحد وفقاً لعناوينها:

١- إبراهيم الخليل:

ولد في الرقة عام ١٩٤٤م، حصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها جامعة دمشق عام ١٩٧٢، يكتب الرواية والقصة القصيرة والمقال الصحفي الأدبي، بدأ بنشر إنتاجه الأدبي في السبعينيات.
من أعماله الروائية: حارة البدو – ١٩٨٢ ، الضباع – ١٩٨٥، الهدس– ١٩٨٨.

٢- أحمد يوسف داوُد:

ولد في قرية تل حويري في جبلة، محافظة اللاذقية، تخرج عام ١٩٦٤م ماجستير في اللغة والأدب من جامعة موسكو، عمل رئيس تحرير لمجلة الفرسان.
من رواياته: الأوباش – ١٩٨٢م، تفاح الشيطان – ١٩٨٨م، الخيول– الطبعة الثانية ١٩٩٢م، دمشق الجميلة – ١٩٧٦،

٣- ألفة الإدلبي:

ولدت في دمشق عام ١٩١٢م، درست فيها، وبدأت الكتابة في سن مبكرة، نشرت نتاجها الأدبي في أواخر الخمسينيات، تكتب القصة والرواية والدراسات الفلكلورية، ترجمت بعض قصصها إلى اللغات الفرنسية والألمانية والصينية.
من مؤلفاتها: حكاية جدي – رواية للفتيان – ١٩٩١ ، دمشق يا بسمة الحزن – رواية ١٩٨٠.

---

١ – الفيصل، سمر روحي، معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس– لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
٢ – أبو كرم، نايف، ببليوغرافيا الرواية السورية، إعداد: ثناء قاري – رشا الفارس – هلا شيخ الأرض، جامعة دمشق ١٩٩٦.
٣ – موقع اتحاد الكتاب العرب: http://www.awu-dam.org/ind-dalil.htm.

٤ - بديع حقي:

ولد في دمشق عام١٩٢٢م، وعمل في السلك الدبلوماسي العربي السوري عام١٩٤٥م، درس في دمشق وتخرج في جامعتها، وحصل على إجازة في الحقوق عام ١٩٤٤، تابع تحصيله العالي في جامعة باريس وحصل على شهادة الحقوق الدولية عام ١٩٥٠، بدأ ينشر أعماله الأدبية أواخر الأربعينيات.

من رواياته: أحلام الرصيف المجروح-١٩٧٣، جفون تسحق الصور-١٩٦٨، همسات العكازة المسكينة- ١٩٨٧.

٥ - بشير فنصة:

ولد في حلب ١٩١٧م ودرس فيها، ثم عمل بالصحافة وشغل مهام تحريرية في عدة صحف منها: الشباب، التقدم، الأنباء، يكتب القصة القصيرة والرواية وقصص الأطفال والمقال الصحفي.

من مؤلفاته: برج الصمت-١٩٧٥، رسالة الراح والأرواح- ١٩٨١، النوافذ المغلقة- ١٩٧٧.

٦ - جمال الدين خضور:

ولد في حمص عام ١٩٥٤م، يحمل شهادة دكتوراه في الطب، نشر قصائده وأبحاثه في الصحف والمجلات السورية، عضو جمعية الشعر.

من رواياته: رقصة العراة المفجوعة- ١٩٩٤، الظل الدائري-١٩٨٦.

٧ - حليم بركات:

ولد عام ١٩٣٦م في محافظة طرطوس، درس علم الاجتماع في الجامعة الأمريكية ببيروت ونال شهادة ب.ع ١٩٥٥م، وماجستير١٩٦٠، أكمل دراسته في جامعة ميتشيغان ونال الدكتوراه ١٩٦٦، عمل أستاذاً في الجامعة الأمريكية ببيروت، والجامعة اللبنانية، وجامعة تكساس، يكتب الرواية والقصة والدراسات الاجتماعية.

من مؤلفاته: إنانة والنهر، الرحيل بين السهم والوتر، طائر الحوم، عودة الطائر إلى البحر.

٨ - حنا مينة:

من مواليد اللاذقية عام ١٩٢٤م، نشأ وترعرع في مدينة الإسكندرونة، عاد إلى اللاذقية بعد سلخ اللواء عن سورية، يكتب القصة والرواية والدراسات الأدبية، انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب في السبعينيات، عمل في مديرية التأليف والترجمة والنشر بوزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.

من أعماله: بقايا صور- ١٩٧٥، الثلج يأتي من النافذة- ١٩٦٩، حكاية بحار- ١٩٨١، حمامة زرقاء في السحب- ١٩٨٨، الربيع والخريف- ١٩٨٤، الرحيل عند الغروب- ١٩٩٢، الشراع والعاصفة- ١٩٦٦، الشمس في يوم غائم- ١٩٧٣، فوق الجبل وتحت الثلج- ١٩٩١، مأساة ديمتريو- ١٩٨٥، المرصد- ١٩٨٠، المرفأ البعيد- ١٩٨٣، المستنقع- ١٩٧٧، المصابيح الزرق- ١٩٤٥، النجوم تحاكم القمر- ١٩٩٣، نهاية رجل شجاع- (الجزء الأول أسماك القرش١٩٨٩، الجزء الثاني الظهر إلى الجدار)، الولاعة- ١٩٩٠، الياطر- ١٩٧٥.

٩- حيدر حيدر:

ولد في طرطوس ١٩٣٦م، تخرج في دار المعلمين عام ١٩٥٤، عمل مدرساً في الريف السوري ومدارس طرطوس، عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٠م، عمل مدرساً في الجزائر، يكتب القصة والرواية وينشر في الصحف والدوريات العربية منذ الستينيات.

من رواياته: الزمن الموحش-١٩٧٣، شموس الغجر-١٩٩٧، الفهد-١٩٧٧، مرايا النار١٩٩٢، وليمة لأعشاب البحر-١٩٨٣.

١٠ - خليل حمد النعيمي:

ولد في الحسكة، تخرج في كلية الطب جامعة دمشق في السبعينيات، عمل طبيباً جراحاً في باريس، يكتب الشعر والقصة القصيرة والرواية، بدأ بالنشر في السبعينيات في الصحف والدوريات العربية.

من أعماله الروائية: الخلعاء- ١٩٨٣، الرجل الذي يأكل نفسه-١٩٧١، الشيء- ١٩٨٢، القطيعة- ١٩٩٣.

١١ - خيري الذهبي:

ولد في دمشق " سورية" عام ١٩٤٦، قاص وروائي، تخرج في جامعة القاهرة حاملاً الإجازة في اللغة العربية، نال دبلوم التربية من جامعة دمشق، عمل في التدريس، عضو اتحاد الكتاب العرب.

من مؤلفاته: حسيبة- ١٩٨٧، طائر الأيام العجيبة-١٩٧٧، فياض-١٩٩٠، ليال عربية-١٩٨٠، ملكوت البسطاء-١٩٧٦.

١٢- عاصم الجندي:

ولد في السلمية، يكتب القصة والرواية، أصدر روايته الأولى (كفر قاسم) عام١٩٧٣م.

من رواياته: دير ياسين – ١٩٧٨، عز الدين القسام– ١٩٧٥، فارس القسطل– ١٩٧٧.

١٣- عبد السلام العجيلي:

ولد في الرقة عام ١٩١٨م، حصل عل شهادة الطب من جامعة دمشق عام ١٩٤٥م، عمل في المجال السياسي وانتخب نائباً عن مدينة الرقة في المجلس النيابي عام ١٩٤٧، أصبح وزيراً للثقافة والإرشاد القومي والخارجية، نشر في العديد من الصحف والدوريات العربية.

من رواياته: أرض السياد–١٩٩٨، أزاهير تشرين المدماة– ١٩٧٧، قلوب على الأسلاك– ١٩٧٤، المغمورون– ١٩٧٩.

١٤ - عبد الكريم ناصيف:

ولد في السلمية ١٩٣٩م، تخرج في جامعة دمشق حاملاً إجازة في اللغة الانكليزية، عمل مدرساً، وضابطاً، وموظفاً، ورئيس تحرير مجلة المعرفة، عضو جمعية القصة والرواية.

من رواياته: الحلقة المفرغة– ١٩٨٤، الطريق إلى الشمس– تشريقة آل المر ١٩٩٢، الطريق إلى الشمس–الجوزاء ٢٠٠٠، الطريق إلى الشمس– شرق غرب ١٩٩٦، العشق والثورة– ١٩٨٩م، في البدء كانت الحرية– ١٩٩٤، المخطوفون– ١٩٩١، المد والجزر–الانكسار– ١٩٨٧م.

١٥ - غادة السمان:

من مواليد دمشق ١٩٤٢م، متخرجة في جامعة دمشق إجازة أدب انكليزي، عملت محاضرة في كلية الآداب بجامعة دمشق، وصحفية ومعدة برامج في الإذاعة، عضو جمعية القصة والرواية.

من رواياتها: بيروت ٧٥– ١٩٧٥، كوابيس بيروت– ١٩٧٦.

١٦- غسان كامل ونوس:

ولد في مدينة طرطوس عام ١٩٥٨م، عمل مهندساً، عضو جمعية القصة والرواية، نشر أعماله القصصية الأولى في الصحف والمجلات السورية.

من مؤلفاته: الجذور– ١٩٩٥، المدار– ١٩٩٤.

١٧- فارس زرزور:

من مواليد دمشق عام ١٩٢٩م، عمل مدرساً، ثم التحق بالسلك العسكري منذ عام ١٩٤٩م حتى عام ١٩٥٨م، يكتب القصة القصيرة والرواية، نال جائزة الدولة ثلاث مرات.

من أعماله: الأشقياء والسادة – ١٩٧١، آن له أن ينصاع – ١٩٨٠، حسن جبل – ١٩٦٩، الحفاة

وخفي حنين - ١٩٧١، كل ما يحترق يلتهب - ١٩٨٩، اللااجتماعيون - ١٩٧٠، لن تسقط المدينة - ١٩٦٩، المذنبون - ١٩٧٤.

١٨- فاضل السباعي:

من مواليد حلب عام ١٩٢٩م، عمل موظفاً في جامعة دمشق، حاصل على إجازة في الحقوق، عمل في المحاماة، بدأ بنشر نتاجه الأدبي في مطلع الخمسينيات.

من مؤلفاته: بدر الزمان- ١٩٩٢، ثريا- ١٩٦٣، ثم أزهر الحزن- ١٩٦٣، رياح كانون - ١٩٦٨.

١٩- فيصل خرتش:

ولد في حلب، **من مؤلفاته:** تراب الغرباء- ١٩٩٥، موجز تاريخ الباشا الصغير- ١٩٩١.

٢٠ - قمر كيلاني:

من مواليد دمشق عام ١٩٢٨م، حصلت على إجازة في اللغة العربية من جامعة دمشق عام ١٩٥٤م، ودبلوم التربية، عملت مدرسة وعضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية القصة والرواية.

من أعمالها: الأشباح - ١٩٨١، أيام مغربية - ١٩٦٥، بستان الكرز - ١٩٧٧، حب وحرب - ١٩٨٢، الدوامة - ١٩٨٣، طائر النار - ١٩٨١، الهودج - ١٩٧٩.

٢١- محفوظ أيوب:

ولد في محردة من قرى محافظة حماة عام ١٩٣٤م، حصل على ليسانس في الفلسفة، جامعة دمشق، ثم دبلوم في التربية، عين مديراً لثانوية البوكمال عام ١٩٦٣م، يكتب القصة والرواية والمسرحية.

من مؤلفاته: بابل الخاطئة - ١٩٧٠، تدمر وروما، زهرة في قبر- ١٩٦٩، الفاتح الأكبر - ١٩٨٢.

٢٢ - محمد صالح الأصيل:

من مواليد البوكمال ١٩٤٥، تخرج في جامعة دمشق طبيباً للعيون، سافر إلى بريطانيا للاختصاص في طب العيون، كاتب وشاعر وروائي.

من أعماله: حدث أبو الفرج الطبيب -٢٠٠٠م، وعاد أبو الفرج - ٢٠٠٦، أبو الفرج كحالاً- ٢٠٠٦.

٢٣- ممدوح عدوان:

ولد في قيرون.. مصياف - سورية عام ١٩٤١، مترجم ومسرحي وكاتب وشاعر وروائي، تخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في اللغة الانكليزية، عمل في الصحافة وفي وزارة الإعلام، عضو اتحاد الكتاب العرب.

من مؤلفاته: الأبتر - ١٩٧٠، أعدائي - ٢٠٠٠.

٢٤ - نادر السباعي:

ولد في حلب عام ١٩٤١م، عمل مدرساً للفلسفة وعلم الاجتماع في ثانويات حلب، عضو جمعية القصة والرواية.

من رواياته: السبع الأشهب- ١٩٩٩.

٢٥- ناديا خوست :

ولدت ودرست في دمشق، ساهمت في تأسيس مجلة مدرسية وناد ثقافي مدرسي، تخرجت في كلية الآداب، ساهمت في الندوة الأدبية فيها، ثم في تأسيس رابطة الكتاب الشباب، اختصت في الآداب في جامعة موسكو، درست اللغة الفرنسية سنة في جامعة ستراسبورغ.

من مؤلفاتها: أعاصير في بلاد الشام — ١٩٩٨، حب في بلاد الشام - ١٩٩٦، شهداء وعشاق في بلاد الشام- ٢٠٠٠.

٢٦ - نبيل سليمان:

ولد في برج صافيتا عام ١٩٤٥م، تخرج في جامعة دمشق قسم اللغة العربية عام ١٩٦٧م، يكتب الرواية الأدبية والدراسات النقدية، بدأ بالنشر في مطلع السبعينيات.

من رواياته: ثلج الصيف - ١٩٧٣، جرماتي - ١٩٧٧، السجن - ١٩٧٢، مدارات الشرق - الأشرعة - ١٩٩٠، مدارات الشرق - بنات نعش - ١٩٩٠، مدارات الشرق - التيجان - ١٩٩٣، مدارات الشرق - الشقائق - ١٩٩٣، المسلة - ١٩٨١. هزائم مبكرة - ١٩٨٥. ينداح الطوفان - ١٩٧٠.

٢٧- نهاد سيريس:

ولد في حلب عام ١٩٥٠م، عمل مهندساً مدنياً، عضو جمعية القصة والرواية.

من رواياته: حالة شغف - ١٩٩٨، رياح الشمال - ١٩٩٣، السرطان - ١٩٨٧، الكوميديا الفلاحية - ١٩٩٠.

٢٨ - هاني الراهب:

ولد في اللاذقية عام ١٩٣٩م، تخرج في قسم اللغة الانكليزية جامعة دمشق وعمل أستاذاً فيها، يكتب الرواية والقصة القصيرة ويهتم بالترجمة.

من مؤلفاته: ألف ليلة وليلتان- ١٩٧٧، بلد واحد هو العالم- ١٩٨٥، التلال- ١٩٨٨، رسمت خطّاً في الرمال- ١٩٩٩، شرخ في تاريخ طويل- ١٩٧٠، المهزومون-١٩٦١، الوباء- ١٩٨١.

٢٩- وليد إخلاصي:

ولد عام ١٩٣٥م في الإسكندرونة، حاصل على بكالوريوس في العلوم الزراعية، عمل محاضراً في جامعة حلب، بدأ النشر منذ أواخر الخمسينيات، يكتب القصة والرواية والمسرحية والمقال والدراسة الأدبية.

من مؤلفاته في مجال الرواية: أحزان الرماد، أحضان السيدة الجميلة، باب الجمر، بيت الخلد، الحنظل الأليف، دار المتعة، زهرة الصندل، شتاء البحر اليابس، ملحمة القتل الصغرى.

٣٠- وليد الحجار:

ولد في دمشق عام ١٩٣٦، موسيقي وروائي، تخرج في المعهد العالي في باريس حاملاً الإجازة في التأليف الموسيقي، ثم الماجستير في العلوم السياسية والاقتصادية من الولايات المتحدة، عضو اتحاد الكتاب العرب.

من مؤلفاته: رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين- ١٩٨٣، السقوط إلى أعلى-١٩٧٣، مسافر بلا حقائب- ١٩٧٩.

٣١- وليد مدفعي:

ولد في دمشق عام ١٩٣٢م، تخرج في كلية الصيدلة جامعة دمشق عام ١٩٥٤م، يكتب القصة، والمسرحية، والرواية، والدراسة الأدبية منذ الخمسينيات.

من مؤلفاته: شجرة الرحمن – ١٩٩٧، غرباء في أوطاننا – ١٩٧٢، فلسفة القرآن – ١٩٩٣.

٣٢ - ياسين رفاعية:

من مواليد دمشق عام ١٩٣٤م، بدأ ينشر إنتاجه الأدبي عام ١٩٥٨م، عمل في الصحافة وموظفاً في وزارة الثقافة وفي مجلة المعرفة وصحيفة الثورة، غادر دمشق إلى بيروت وعمل في الصحافة اللبنانية.

من رواياته: امرأة غامضة – ١٩٩٣، دماء بالألوان – ١٩٨٨، رأس بيروت – ١٩٩٢، الممر – ١٩٧٨، مصرع ألماس – ١٩٨١، وردة الأفق – ١٩٨٥،

المصادر والمراجع

المصـــــادر

أولاً: الكتب المقدسة:

١ - القرآن الكريم.

٢ - الكتاب المقدس، العهد القديم، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩.

ثانياً: الأعمال الروائية:

١- إخلاصي، وليد:

- باب الجمر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤م.
- دار المتعة، رياض الريس للكتب، لندن، الطبعة الأولى١٩٩١م.

٢- الإدلبي، ألفة:

- حكاية جدي، دار طلاس، دمشق ، الطبعة الأولى١٩٩١م.
- دمشق يا بسمة الحزن، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠ م.

٣- **الأرناؤوط، معروف:** سيد قريش، مطابع دار القلم، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧١.

٤- الأصيل، محمد صالح:

- حدث أبو الفرج الطبيب، الطبعة الأولى،٢٠٠٠، دمشق، د.ن.
- وعاد أبو الفرج، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، الشام، د.ن.
- أبو الفرج كحالاً، الشام، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، د.ن.

٥- **أيوب، محفوظ:** تدمر وروما، دار علاء الدين، دمشق،د.ت.

٦- **الباشا، عاصم:** وبعض من أيام أخر، سلسلة قصص وروايات عربية (١)، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٨٤م.

٧- بركات، حليم:

- إنانة والنهر، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى، ١٩٦٩ م.

٨- **الجندي، عاصم**: عز الدين القسام، دار الطليعة بيروت، طبعة ثانية١٩٨٠ م.

٩- **جويس، جيمس**: عوليس، ترجمة طه محمود طه، الدار العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤.

١٠- **الحجار، وليد**:

- رحلة النيلوفر أو آخر الأمويين، ، ١٩٨٤ م.
- مسافر بلا حقائب، مطبعة الكاتب العربي، ١٩٧٩.

١١ - **حسين، طه**: على هامش السيرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٩٦٨.

١٢ - **حقي، بديع**: جفون تسحق الصور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨.

١٣ - **الحكيم، توفيق**:

- أهل الكهف، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٤٠.
- محمد الرسول البشر، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٧٠.

١٤ - **حيدر، حيدر**:

- التموجات "قصتان"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
- حقل أرجوان، ورد للطباعة والنشر، دمشق-سورية، الطبعة الثالثة٢٠٠٠م.
- حكايا النورس المهاجر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٨ م.
- الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة١٩٩١.
- شموس الغجر، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
- الفهد، دار ابن رشد، الطبعة الثانية ١٩٧٧، صدرت أيضاً عن دار الحصاد، دمشق، الطبعة الثالثة ١٩٩١ م.

١٥- **خرتش، فيصل**: تراب الغرباء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ١٩٩٥ م.

١٦ - **خضور، جمال الدين**: رقصة العراة المفجوعة، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى١٩٩٤م.

١٧ - **الخليل، إبراهيم**: الهدس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

١٨- **خوست، ناديا**: شهداء وعشاق في بلاد الشام، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٩ - **داود، أحمد يوسف:**

• الأوباش، مشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

• تفاح الشيطان، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨م.

• الخيول، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.

٢٠ - **ديفو، دانييل:** روبنسون كروزو، ترجمة، دائرة الترجمة في دار البشير، دار البشير، دمشق، بيروت، ٢٠٠٣.

٢١ - **الذهبي، خيري:**

• التحولات - فياض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠ م.

• طائر الأيام العجيبة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.

• ملكوت البسطاء، دار يعرب، دمشق، ١٩٨٩ م .

٢٢ - **الراشد، دياب:** رحلة عذاب، مطبعة اليازجي ، دمشق ،البحصة،١٩٩٥ م .

٢٣ - **الراهب، هاني:**

• ألف ليلة وليلتان، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ م.

• بلد واحد هو العالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦م.

• رسمت خطّاً في الرمال، دار الكنوز الأدبية، بيروت،الطبعة الأولى ١٩٩٩ م.

٢٤ - **رفاعية، ياسين:** مصرع الماس، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١.

٢٥- **زرزور ، فارس:**

• حسن جبل، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٩م.

• المذنبون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤ م.

٢٦- **الزعزوع، ثائر زكي:** السلطان يوسف، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ م.

٢٧- **السباعي، فاضل:** بدر الزمان، اشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ١٩٩٢ م.

٢٨ - **السباعي، نادر:** السبع الأشهب، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٢٩ - **سليمان، نبيل:** مدارات الشرق، -الأشرعة، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى١٩٩٠م.

٣٠ - **السمان، غادة**: بيروت٧٥، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى١٩٧٥م.

٣١- **سيريس، نهاد**: حالة شغف، دار عطية للنشر، دمشق - سورية، ضبية - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٣٢- **الصالح، أحمد نزار**: الـ٥٪، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، د.ن.

٣٣- **العجيلي، عبد السلام**: أرض السياد، رياض الريس للنشر والكتب، لندن، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٣٤- **عدوان، ممدوح**: أعدائي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

٣٥- **فنصة، بشير**:

- برج الصمت، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٧٥م.
- رسالة الراح والأرواح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م.

٣٦- **فوكنر، وليم**: الصخب والعنف، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣.

٣٧- **فولتير**: كانديد أو التفاؤل، ترجمة: آنا ماريا شقير، مراجعة: بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٥.

٣٨ - **كيلاني، قمر**: الدوامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣.

٣٩ - **مدفعي، وليد**: شجرة الرحمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م.

٤٠- **مونتسكيو**: رسائل فارسية، ترجمة: أحمد كمال يونس، مراجعة: عبد الحميد الدواخلي، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

٤١- **ميلفيل، هيرمان**: موبي ديك، ترجمة: دائرة الترجمة في دار البشير، دار البشير، دمشق -بيروت، ٢٠٠٣.

٤٢ - **مينة، حنا**:

- الثلج يأتي من النافذة، دار الآداب، بيروت، الطبعة التاسعة ١٩٩٩م.
- الياطر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٤م.

٤٣ - ناصيف، عبد الكريم:

- الحلقة المفرغة، مطبعة غياث شنواني، الطبعة الأولى ١٩٨٤ م.
- الطريق إلى الشمس- تشريقة آل المر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،١٩٩٢ م.
- الطريق إلى الشمس - الجوزاء، اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٠ م.
- الطريق إلى الشمس- شرق غرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- العشق والثورة، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق،الطبعة الأولى ١٩٨٩م.
- في البدء كانت الحرية، دار علاء الدين، دمشق الطبعة الأولى ١٩٩٤ م.
- المخطوفون، دار حطين، دمشق، ١٩٩١.
- المد والجزر-الانكسار، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق ١٩٨٧م.

٤٤ - **النعيمي، خليل:** الخلعاء، دار الثقافة الجديدة، طبعة خاصة١٩٩٠، القاهرة.

٤٥. **ونوس، غسان كامل:** المدار - قصص وروايات عربية، وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٤ م.

ثالثاً: دواوين الشعر وكتب التراث

دواوين الشعر:

١- **إبراهيم، حافظ:** ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة، بيروت، ١٩٩٦ م.

٢- **البحتري:** ديوان البحتري، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٣ - **بن برد، بشار:** ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.

٤- **جلال، محمد عثمان:** العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، تحقيق عامر محمد بحيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨ م.

٥ - **رامي، أحمد:** ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت، د.ت.

٦- **الرصافي، معروف:** ديوان معروف الرصافي، شرح: مصطفى علي، دار المنتظر-الدار العربية للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٠ م.

٧ - **الزهاوي، جميل صدقي**: ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، المجلد الأول.

٨- **ابن زيدون**: ديوان ابن زيدون، شرح، كامل الكيلاني-عبد الرحمن خليفة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأولى١٩٣٢ م.

٩- **ابن أبي سفيان، معاوية**: ديوان معاوية بن أبي سفيان، شرح: فاروق أسليم بن أحمد، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

١٠- **الشافعي**: ديوان الشافعي، شرح: يوسف علي بديوي، مكتبة دار الفجر، دمشق-سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ م.

١١ - **شوقي، أحمد**: ديوان شوقي، شرح أحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، الجزء الأول.

١٢ - **الطائي، أبو زبيد**: ديوان أبي زبيد الطائي، تحقيق نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م.

١٣ - **ابن الفارض**: ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت،الطبعة الثانية، ٢٠٠٢ م.

١٤- **الفحل، علقمة**: ديوان علقمة الفحل، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي الصقال- درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، الطبعة الأولى ١٩٦٩م.

١٥- **مجنون ليلى**: ديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة، مصر-الفجالة، د.ت.

١٦ - **المعري، أبو العلاء**:

- ديوان سقط الزند، شرح: عمر الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- لزوم ما لا يلزم، شرح كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٢، الجزء الأول.

١٧- **ابن منقذ، أسامة**: ديوان أسامة بن منقذ، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م.

كتب التراث

١ - **الأندلسي، أبو عامر ابن شهيد**: رسالة التوابع والزوابع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية –د.ت.

٢ - **ابن طفيل**: حي بن يقظان ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، لبنان – ١٩٦٣.

٣ - **المعري، أبو العلاء**: رسالة الغفران ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان – ٢٠٠١ م.

٤ - **ألف ليلة وليلة، الدار النموذجية**، صيدا - بيروت، ٢٠٠٣ م.

٥ - **تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة**، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨١.

٦ - **الزير أبو ليلى المهلهل بن ربيعة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى٢٠٠٢.

٧ - **سيرة الأميرة ذات الهمة** : مكتبة عبد الحميد أحمد حنفي، مصر، الجزء السادس.د.ت.

٨- **ملحمة جلجامش، ترجمة فراس السواح**، دار الكلمة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٢ م.

المراجـــــع

أولاً: الدراسات

١ - **إبراهيم، عبد الله**: السردية العربية "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٢- **إبراهيم، علي نجيب**: جماليات الرواية، دراسات في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٤م.

٣ - **إبراهيم، نبيلة**:

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة.
- سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار المريخ للنشر، الرياض ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

٤- **برمو، عبد الرحمن**: الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر، دار الشجرة، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

٥ - **تيمور، محمود**:

- محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، المطبعة الكمالية، ١٩٥٨.
- نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، ١٩٣٦م.

٦ - **الجراري، عباس**: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، ١٩٧١.

٧ - **حاوي، إيليا**: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م، الجزء الثالث.

٨ - **حسن، حسين حاج**: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨.

٩ - **حلاوي، يوسف**: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٢.

١٠ - **حليفي، شعيب**: الرحلة في الأدب العربي -التجنس..آليات الكتابة.. خطاب المتخيل، دار رؤية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

١١- **حمود، ماجدة:** مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٢ - **الخطيب، حسام:** سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، دمشق، ١٩٨١.

١٣- **داود، أنس:** الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية،١٩٨٠م.

١٤- **بن ذريل، عدنان:** أدب القصة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، د.ت.

١٥ - **راثفين، ك،ك:** الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات بيروت-باريس، الطبعة الأولى ١٩٨١.

١٦ - **زين الدين، ثائر:** قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٧ - **سابا، ميخائيل عيسى:** الشيخ إبراهيم اليازجي، دار المعارف، بيروت، ١٩٥٥م.

١٨ - **السعافين، إبراهيم:**

- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام١٨٧٠-١٩٦٧م، دار المناهل، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
- جمال الغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٩ - **سليمان، نبيل:** فتنة السرد والنقد، دار الحوار، الطبعة الأولى١٩٩٤م، اللاذقية-سورية.

٢٠ - **السواح، فراس:**

- لغز عشتار والألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، سومر للدراسات والنشر، قبرص،ط١ ١٩٨٥.
- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٠.

٢١ - **سيد غنيم، محمد:** الشخصية، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.

٢٢ - **شاهين، محمد:** آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٢٣- **الشويلي، داود:** ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٠م.

٢٤- **شيخو، لويس:** تاريخ الآداب العربية، دار المشرق، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩١م.

٢٥ - **شيفي، جان ماري:** ما الجنس الأدبي؟، ترجمة: غسّان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

٢٦- **صقر، أحمد:** توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية-مصر، ١٩٩٨م.

٢٧ - **طرابيشي، جورج:** الأدب من الداخل، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٧٨م.

٢٨ - **عباس، إحسان:** تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة السادسة ١٩٨١م.

٢٩ - **عبد الحميد، محمد محي الدين:** شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، د.ن، د.ت.

٣٠- **عروسي، سهيل:** دراسة في إشكاليّة الثّنائيات في الثّقافة العربيّة، عبد الرّحمن الكواكبي نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٣١ - **أبو العلا، عصام الدين حسن:** مسرح نجيب سرور، التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٩م.

٣٢ - **علقم، صبحة أحمد:** تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات، عمان- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

٣٣ - **علي، عبد الرضا:** الأسطورة في شعر السياب،دار الرائد العربي، بيروت،الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

٣٤ - **العيد، يمنى:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩.

٣٥ - **غطاشة، داود، و: راضي، حسين:** قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية، عمان-الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

٣٦ - **فراي، نورثروب:** تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا،١٩٩١.

٣٧ - **فرشوخ، أحمد:** حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

٣٨- **فضل، صلاح:** بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد١٦٤، صفر١٤١٣هـ-آب١٩٩٢م.

٣٩ - **فورستر. ا.م**: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، مراجعة: سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

٤٠ - **القمني، سيد**: الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.

٤١ - **كليب، سعد الدين**: البنية الجمالية في الفكر الإسلامي، نون٤ للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ٢٠٠٦.

٤٢ - **كيليطو، عبد الفتاح**: المقامات "السرد والأنساق الثقافية"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٣.

٤٣ - **لوليدي، يونس**: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفوبرانت، الطبعة الأولى١٩٩٦م.

٤٤ - **ماثيسن ف.ا**: ت.س إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، مؤسسة فرانكلين عام ١٩٦٥م.

٤٥ - **مبروك، مراد عبد الرحمن**: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٤٦- **المخلف، حسن علي**: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

٤٧ - **المحاسني، زكي**: أساطير ملهمة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٨ - **مرتاض، عبد الملك**:

- فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شعبان ١٤١٩هـ، ديسمبر كانون الأول ١٩٩٨م.
- مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٦.

٤٩ - **مصطفى، شاكر**: محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة١٩٥٨.

٥٠ - **موسى، خليل**: آفاق الرواية بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٥١ - **الموسوي، محسن جاسم:**

• الرواية العربية: النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، الطبعة الثانية ١٩٨٨م، بيروت.

• سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧م.

٥٢ - **مونتالبيتي، كريستين:** جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، ترجمة غسان السيد و وائل بركات، دار الرحاب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٥٣ - **النجار، محمد رجب:**

• حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

• النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابية، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت الطبعة الأولى،اكتوبر١٩٩٦م.

٥٤ - **هلال، محمد غنيمي:** الأدب المقارن، دار العودة –دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت.

٥٥ - **أبو هيف، عبد الله:** القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤م.

٥٦ - **هيكل، أحمد:** دراسات أدبية، دار المعارف، د.ت، القاهرة.

٥٧ - **وتار، محمد رياض:** شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٥٨ - **ونوس، سعد الله:** الأعمال الكاملة ، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٣٠ - **يقطين، سعيد:**

• انفتاح النص الروائي، النص- السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٨٩م.

• الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

• الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.

٦٠ - **يوسف، محسن:** الظواهر القصصية عند العرب، دار المنارة للدراسات والترجمة، اللاذقية- سوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٩م.

ثانياً: المعاجم وكتب التراث

١ - **ابن الأبار**: الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.

٢ - **الأزهري، محمد بن أحمد**: تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مراجعة: محمد علي النجار، دار القومية العربية للطباعة، ١٩٦٤م، الدار المصرية للتأليف، الجزء الأول، + الجزء الثامن، تحقيق: عبد العظيم محمود، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف- مطابع دار العرب.

٣ - **البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل**: صحيح البخاري، ضبط وشرح: مصطفى ديب البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

٤ - **التلمساني، أحمد بن محمد المقري**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م.

٥ - **التوحيدي، أبو حيان**: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، الجزء الثاني.

٦ - **التونجي، محمد**: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

٧ - **الجاحظ، عمرو بن بحر**:

- البخلاء، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوامري وعلي الجارم، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٣٨، الجزء الأول + الجزء الثاني، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العوامري – أحمد أمين، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٣٩ م.
- كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦.
- رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

٨ - **حجازي، سمير**: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان، د.ت.

٩ - **ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علي**: التذكرة الحمدونية، تحقيق: إحسان عباس، و: بكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

١٠ - **الحموي، ياقوت**: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

١١ - **ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر**: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان،

تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
١٢ - **الداية، محمد رضوان:** معجم الأمثال العامية الشامية، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى٢٠٠٥م.
١٣ - **الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة:** عيون الأخبار، تحقيق: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
١٤ - **الراوي، محمد:** موسوعة الأمثال الشعبية والعامية في الوطن العربي، دار أسامة للنشر، عمان-الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
١٥- **الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني:** تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد العليم الطحاوي، سلسلة التراث العربي، الكويت، الطبعة الأولى٢٠٠٠م.
١٦- **زلزلة، محمد صادق:** قصص الأمثال العامية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
١٧- **الزمخشري، جار الله محمود بن عمر:**
- أساس البلاغة، دار صادر، ١٩٧٩م.
- المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م.

١٨ - **الزوزني، عبد الله الحسن بن أحمد:** شرح المعلقات السبع، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت - صيدا، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
١٩ - **سلوم، داود:** المعجم الكامل في لهجات العرب الفصحى، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الأولى١٩٨٧م.
٢٠ - **الطبري، محمد بن جرير:** تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: محمود محمد شاكر، مراجعة: دار المعارف، مصر،د.ت.
٢١ - **العاملي، بهاء الدين:** الكشكول، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٩م.
٢٢ - **عبد النور، جبور:** المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.
٢٣ - **ابن عبد ربه:** العقد الفريد، شرح: أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٣م.
٢٤ - **العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر:** فتح الباري، شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبدالله بن باز، ترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى١٩٨٩م.

٢٥ - **العمري، أكرم:** التراث والمعاصرة، سلسلة كتاب الأمة، قطر، عدد شعبان ١٤٠٥هـ. ١٩٨٥م، الطبعة الأولى١٩٨٥م.

٢٦ - **فتحي، إبراهيم:** معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

٢٧ - **القالي، أبو علي:** الأمالي، الجزء الثاني، د.ن، د.ت.

٢٨ - **القزويني:** الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى٢٠٠٠م.

٢٩ - **القيرواني، علي الحسن ابن رشيق:** العمدة، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٣٠ - **الكاساني، علاء الدين:** بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، تحقيق محمد عدنان درويش، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧، الجزء الخامس.

٣١- **ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء:** تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)، إشراف لجنة من العلماء، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٦م.

٣٢ - **كيال، منير:** معجم در الكلام في أمثال أهل الشام، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

٣٣ - **المباركفوري، محمد عبد الرحمن:** تحفة الأحوذي، اعتنى به: علي محمد عوض، عادل أحمد عبد الموجود، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٨، الجزء العاشر.

٣٤ - **المبرد، محمد بن يزيد:** الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م.

٣٥ - **ابن منظور:** لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٦م.

٣٦ - **ابن منقذ، أسامة:** الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السامرائي، مؤسسة دار الأصالة، الرياض، الطبعة الأولى١٩٨٧م.

٣٧ - **الهندي، علاء الدين علي المتقي:** كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث الإسلامي، حلب، د.ت.

٣٨ - **وهبة، مجدي، -المهندس، كامل:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩م.

ثالثاً: مواقع إلكترونية

١. حوار أجراه الشاعر عبد اللطيف خطاب مع الكاتب: نهاد سيريس، على العنوان التالي:
http://www.syriagate.com/nihadsirees/jaridah/mak_021.htm

٢. موقع اتحاد الكتاب العرب:
http://www.awu-dam.org/ind-dalil.htm.

رابعاً: المجلات والدوريات العربية

- مجلة الأقلام، بغداد، ع٨ أيار، ١٩٧٧+ ع٩، ١٩٧٨.

- جريدة تشرين، دمشق، العدد ٧٦١٦، ٣٠-١-٢٠٠٠.

- جريدة الزمان، دمشق، العدد ١٢٥٢، ٥-٧-٢٠٠٢.

- مجلة العربي، العدد ٥٠٧، ذو القعدة ١٤٢١هـ، فبراير ٢٠٠١م.

- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الأول، العدد الأول، ١٩٨٠، المجلد السادس – العدد الرابع، ١٩٨٦م.

- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٢٩-١٣٠ عام ١٩٨٢م + العدد ١٥٥-١٥٦ عام ١٩٨٤، + العدد ٣٦٤ ، آب ٢٠٠١ + العدد ٢٦٤ نيسان – ١٩٩٣م + العدد ٤٢٨، كانون الأول ٢٠٠٦م.

- المراجع الأجنبية :

-The New Encyclopedia Britannica, Volume, 9. 1975..

-The New Encyclopedia Americana, Vo., 15. 1980.

- Oxford dictionary ,Oxford University Press,ninth impression2004.

- Longman, British Library, China, Fourth edition.

المؤلف في سطور

د. حسن علي المخلف

مواليد سورية – السوسة – ١٩٧٠م.

دكتوراه في الأدب والنقد – جامعة دمشق.

ماجستير في المسرح – جامعة دمشق.

دبلوم تأهيل تربوي – جامعة دمشق.

محاضر في كلية الآداب – جامعة دمشق.

محاضر في كلية الآداب – جامعة قطر.

منسق لمادة اللغة العربية – المجلس الأعلى للتعليم – قطر.

مدرب ومحاضر في طرائق التدريس ومعايير اللغة العربية – قطر.

تأليف مناهج الثانوية والابتدائية لمدارس المجلس الأعلى للتعليم والإشراف عليها – قطر.

دورات ومؤتمرات متعددة في:

- القيادة التعليمية والتخطيط – طرائق البحث العلمي – البحث الإجرائي.
- تكنولوجيا التعليم والتعلم النشط.
- التخطيط للفريق– قيادة التطوير– تقييم أداء المعلمين.
- طرائق التدريس – خبرات التعليم والتعلم.
- مجتمعات التعليم المهنية–إدارة التقييم والسلوك– تخطيط الدروس – أنماط التعلم.
- مواصفات الامتحانات وكتابة معايير سلم التقدير اللفظي.

الأعمال:

- توظيف التراث في المسرح ، (نشر).
- طرائق التحليل الفني للرواية وفق المناهج المختلفة .
- الأسطورة والحلم في مسرح سعد الله ونوس (مخطوط).
- عدد من المقالات الأدبية المحكّمة.

الفهـــرس

الموضوعـــات	رقم الصفحة
الجزء الأول	
إهداء	٧
تقديم بقلم الأستاذ الدكتور عيسى علي العاكوب	٩
مقدمة	١١
مفهومات (التراث – الرواية – التأصيل)	١٣
علاقة الرواية بالتراث	٢٦
دوافع ورؤى	٢٧
ظواهر روائية في التراث العربي	٣٧
مصادر الروائي السوري التراثية	٤٣
حضور التراث في المكونات الروائية	
الشخصيات التراثية في الرواية السورية	٤٧
الشخصيات التاريخية	٤٧
الشخصيات الشعبية	٥٤
الشخصيات الدينية	٥٩
الشخصيات الأدبية	٦٨
الشخصيات الأسطورية	٨٩
استلهام اللغة التراثية	٩٩
اللغة التاريخية	٩٩
اللغة الدينية	١٠٠
لغة الشعر والإجازات	١١٤
لغة الأمثال والحكم	١٢٢
لغة الأغاني الشعبية	١٤٠

رقم الصفحة	الموضوعـــــات
	السرد والوصف - تجليات الحضور والأثر
١٤٧	استلهام طرائق السرد التراثية في الرواية السورية
١٤٩	استخدام التراكيب والعبارات التراثية
١٥٠	الاعتماد على الأشكال السردية التراثية
١٦٦	استلهام السرد الحكائي الشعبي
١٩١	**الوصف التراثي في الرواية السورية**
١٩٧	**الخاتمة**
	الجـزء الثـــاني
٢٠٣	**كلمة في البدء**
٢٠٥	**مقدمة**
٢٠٧	مفهومات السرد والسردية والتناص والتوظيف
٢١٥	علاقة الرواية بالتراث
٢١٩	دوافع ورؤى
٢٢٥	مصادر الروائي
٢٢٩	**أثر السرديات الكبرى في الرواية السورية**
٢٣١	**استلهام الأسطورة**
٢٤٩	**القصص الفلسفي**
٢٧١	**أثر السيرة الشعبية**
٢٩٩	**أثر ألف ليلة وليلة**
٣١٧	**الرواية السورية والتراث "إشكالية التجنيس"**
٣٣٩	**الخاتمة**
٣٤٥	**معجم الروائيين**
٣٥٣	**المصادر والمراجع**

إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث

إدارة البحوث والدراسات الثقافية

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
١.	البدء من جديد	حصة العوضي	٢٠٠٠
٢.	بداية أخرى	فاطمة الكواري	٢٠٠٠
٣.	أصوات من القصة القصيرة في قطر	د. حسن رشيد	٢٠٠٠
٤.	دنيانا .... مهرجان الأيام والليالي	دلال خليفة	٢٠٠٠
٥.	قالت ستأتي	جاسم صفر	٢٠٠٠
٦.	غنج الأميرة النائمة	فاروق يوسف	٢٠٠١
٧.	وريثة الصحراء	سعاد الكواري	٢٠٠١
٨.	ويخضر غصن الأمل	أحمد الصديقي	٢٠٠١
٩.	بستان الشعر	حمد محسن النعيمي	٢٠٠١
١٠.	رومانوف وجوليت	ترجمة/ النور عثمان	٢٠٠١
١١.	الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة	د. حسام الخطيب	٢٠٠١
١٢.	الحضن البارد	د. حسن رشيد	٢٠٠١
١٣.	سحابة صيف شتوية	خالد عبيدان	٢٠٠١
١٤.	سيرة الوجع	أمير تاج السر	٢٠٠١
١٥.	وجوه خلف أشرعة الزمن	حصة العوضي	٢٠٠١
١٦.	حافة الموسيقى	غازي الذيبة	٢٠٠١
١٧.	قصص أطفال	د. هيا الكواري	٢٠٠١
١٨.	أوراق نسائية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠١
١٩.	الفريج	إسماعيل ثامر	٢٠٠١
٢٠.	الأعمال الشعرية الكاملة ج١ – ج٢	د. أحمد الدوسري	٢٠٠٢
٢١.	علمني كيف أحبك	معروف رفيق	٢٠٠٢
٢٢.	قصص وحكايات شعبية	خليفة السيد	٢٠٠٢
٢٣.	رحلة أيامي	صدى الحرمان	٢٠٠٢
٢٤.	جرح وملح	عبد الرحيم الصديقي	٢٠٠٢

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
.٢٥	خلف كل طلاق حكاية	وداد الكواري	٢٠٠٢
.٢٦	دراسات في الإعلام والثقافة والتربية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠٢
.٢٧	النثر العربي القديم	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٢
.٢٨	كأن الأشياء لم تكن	جاسم صفر	٢٠٠٢
.٢٩	نعاس المغني	عبد السلام جاد الله	٢٠٠٢
.٣٠	مدى	د. زكية مال الله	٢٠٠٢
.٣١	قال المعنى	خليل الفزيع	٢٠٠٢
.٣٢	المسرح الألماني المعاصر	د. عوني كرومي	٢٠٠٢
.٣٣	المسرح في بريطانيا	محمد رياض عصمت	٢٠٠٢
.٣٤	إبراهيم ناجي - الأعمال الشعرية المختارة	حسن توفيق	٢٠٠٢
.٣٥	مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق	د. صلاح القصب	٢٠٠٣
.٣٦	النوافذ السبع	صيتة العذبة	٢٠٠٣
.٣٧	الرحيل والميلاد	جمال فايز	٢٠٠٣
.٣٨	أوراق ثقافية	د. كلثم جبر	٢٠٠٣
.٣٩	بدائع الشعر الشعبي القطري	علي الفياض/ علي المناعي	٢٠٠٣
.٤٠	شبابيك المدينة	ظافر الهاجري	٢٠٠٣
.٤١	حضارة العصر الحديث	د. شعاع اليوسف	٢٠٠٣
.٤٢	المتراشقون "مسرحية"	غانم السليطي	٢٠٠٣
.٤٣	معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب	د. حجر أحمد حجر	٢٠٠٣
.٤٤	سحائب الروح	سنان المسلماني	٢٠٠٣
.٤٥	أصوات قطرية في القصة القصيرة	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٣
.٤٦	ذاكرة الإنسان والمكان	خالد البغدادي	٢٠٠٣
.٤٧	إبراهيم العريض شاعراً	عبد الله فرج المرزوقي	٢٠٠٣
.٤٨	الصحافة العربية في قطر	إبراهيم إسماعيل	٢٠٠٤
.٤٩	أم الفواجع	علي ميرزا	٢٠٠٤
.٥٠	صباح الخير أيها الحب	وداد عبداللطيف الكواري	٢٠٠٤

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
٥١.	الصحافة العربية في قطر "مترجم إلى الإنجليزية"	إبراهيم إسماعيل ترجمة / النور عثمان	٢٠٠٤
٥٢.	لآلئ قطرية	علي عبد الله الفياض	٢٠٠٥
٥٣.	الأعمال الشعرية الكاملة	مبارك بن سيف آل ثاني	٢٠٠٥
٥٤.	التفاحة تصرخ.. الخبز يتعرى	دلال خليفة	٢٠٠٥
٥٥.	إدارة التغيير	عبد العزيز العسيري	٢٠٠٥
٥٦.	الشعر الحديث في قطر	د. عبد الله فرج المرزوقي	٢٠٠٥
٥٧.	الشرح المختصر في أمثال قطر	خليفة السيد	٢٠٠٥
٥٨.	لؤلؤ الخليج ذاكرة القرن العشرين	خالد زيارة	٢٠٠٥
٥٩.	على رمل الخليج	محمد إبراهيم السادة	٢٠٠٥
٦٠.	إبداعات خليجية	(مسابقة القصة القصيرة لدول مجلس التعاون)	٢٠٠٥
٦١.	الأدب المقارن وصبوة العالمية	د. حسام الخطيب	٢٠٠٥
٦٢.	مهارات الإرشاد النفسي وتطبيقاته	د. موزة المالكي	٢٠٠٥
٦٣.	تجريبية عبد الرحمن منيف في مدن الملح	نورة محمد آل سعد	٢٠٠٥
٦٤.	المعري يعود بصيراً	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠٥
٦٥.	وردة الإشراق	حسن توفيق	٢٠٠٥
٦٦.	مجاديفي	حصة العوضي	٢٠٠٥
٦٧.	الأعمال الشعرية الكاملة ج١	د. زكية مال الله	٢٠٠٥
٦٨.	أسباب للانتماء	رانجيت هوسكوتي ترجمة/ ظبية خميس	٢٠٠٥
٦٩.	تباريح النوارس	بشرى ناصر	٢٠٠٥
٧٠.	المرأة في المسرح الخليجي	د. حسن رشيد	٢٠٠٥
٧١.	أبو حيان .. ورقة حب منسية	حمد الرميحي	٢٠٠٥
٧٢.	تطور التأليف في علمي العروض والقوافي	د. أنور أبو سويلم د. مريم النعيمي	٢٠٠٥
٧٣.	أحزان كبيرة	أمير تاج السر	٢٠٠٥
٧٤.	الديوان الشعبي	عيد بن صلهام الكبيسي	٢٠٠٥

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
٧٥.	ذاكرة الذخيرة	علي بن خميس المهندي	٢٠٠٦
٧٦.	تجليات القص مع دراسة تطبيقية في القصة القطرية	باسم عبود الياسري	٢٠٠٦
٧٧.	سمط الدهر "قراءة في ضوء نظرية النظم"	د. أحمد سعد	٢٠٠٦
٧٨.	كان يا ما كان	خولة المناعي	٢٠٠٦
٧٩.	الظل والهجير "نصوص مسرحية"	د. حسن رشيد	٢٠٠٦
٨٠.	الرواية والتاريخ	مجموعة مؤلفين	٢٠٠٦
٨١.	وجوه متشابهة "قصص قصيرة"	خليفة عبد الله الهزاع	٢٠٠٦
٨٢.	المسرح والمدينة	د. يونس لوليدي	٢٠٠٦
٨٣.	الأعمال الشعرية الكاملة ج٢	د. زكية مال الله	٢٠٠٦
٨٤.	الدفتر الملون الأوراق	حصة العوضي	٢٠٠٦
٨٥.	الظل وأنا	نسرين قفة	٢٠٠٦
٨٦.	حقيبة سفر	صفاء العبد	٢٠٠٦
٨٧.	مسرحيات قطرية (أمجاد يا عرب - هلو Gulf)	غانم السليطي	٢٠٠٦
٨٨.	العالم وتحولاته (التاريخ – الهوية - العولمة)	د. إسماعيل الربيعي	٢٠٠٦
٨٩.	موال الفرح والحزن والفيلة "نصان مسرحيان"	حمد الرميحي	٢٠٠٦
٩٠.	حكاية جدتي	مريم النعيمي	٢٠٠٦
٩١.	صورة المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي	إمام مصطفى	٢٠٠٦
٩٢.	ديوان ابن فرحان	حسن حمد الفرحان	٢٠٠٧
٩٣.	موال الفرح والحزن والفيلة "مترجم إلى الفرنسية"	حمد الرميحي	٢٠٠٧
٩٤.	الفن التشكيلي القطري.. تتابع الأجيال	خالد البغدادي	٢٠٠٧
٩٥.	دراسة في الشعر النبطي	حمد الفرحان النعيمي	٢٠٠٧
٩٦.	بداية أخرى "مترجم إلى الإنجليزية"	فاطمة الكواري	٢٠٠٧
٩٧.	وجع امرأة عربية "مترجم إلى الإنجليزية"	د. كلثم جبر	٢٠٠٧
٩٨.	الخيل.. رياضة الآباء والأجداد	صلاح الجيدة	٢٠٠٧

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
.٩٩	النقد بين الفن والأخلاق، حتى نهاية القرن الرابع الهجري	د. مريم النعيمي	٢٠٠٨
.١٠٠	وداع العشاق	حسين أبو بكر المحضار	٢٠٠٨
.١٠١	الوزة الكسولة	د. لطيفة السليطي	٢٠٠٨
.١٠٢	المهن والحرف والصناعات الشعبية في قطر	خليفة السيد محمد المالكي	٢٠٠٨
.١٠٣	العشر الأوائل.. رائدات الفن التشكيلي في قطر	خولة المناعي	٢٠٠٨
.١٠٤	الرواية العربية.. رحلة بحث عن المعنى	عماد البليك	٢٠٠٨
.١٠٥	دراسات في تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر	د. عبد القادر حمود القحطاني	٢٠٠٨
.١٠٦	السلاحف البحرية في دولة قطر	د. جاسم عبد الله الخياط د. محسن عبد الله العنسي	٢٠٠٨
.١٠٧	تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين	د. ماجد فارس قاروط	٢٠٠٨
.١٠٨	الموسوعة الصيدلانية	د. زكية مال الله	٢٠٠٩
.١٠٩	المدارس المسرحية منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر	أ. د. جمعة أحمد قاجة	٢٠٠٩
.١١٠	من أفواه الرواة	علي عبد الله الفياض	٢٠٠٩
.١١١	صورة الأسرة العربية في الدراما التلفزيونية	د. إبراهيم إسماعيل	٢٠٠٩
.١١٢	دور الدراما القطرية في معالجة مشكلات المجتمع	د. ربيعة الكواري د. سمية متولي عرفات	٢٠٠٩
.١١٣	ديوان الغربة	إسماعيل تامر	٢٠٠٩
.١١٤	الحب والعبودية في مسرح حمد الرميحي	خالد سالم الكباني	٢٠٠٩
.١١٥	قصة حب طبل وطارة "مترجم إلى الإنجليزية"	حمد الرميحي	٢٠١٠

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ١٧٧ - ٢٠١٠

الرقم الدولي (ردمك) : ١ - ٧٤ - ٨٢ - ٩٩٩٢١

NEW PRINTING CO.

الشركة الحديثة للطباعة

تليفون : ٤٤٣٤٥٢٥/٦ - ص.ب : ٣٣٥٩

الدوحة - قطر